CONSTANȚA CRISTESCU

CHEMĂRI de TOACĂ

Repertoriul românesc

•

Monografie, Tipologie și Antologie muzicală

Ediția a II-a

Editura LIDANA
Suceava – 2012

Ediția a II-a apare cu sprijinul
CENTRULUI CULTURAL BUCOVINA
prin
CENTRUL PENTRU CONSERVAREA ŞI
PROMOVAREA CULTURII TRADIȚIONALE SUCEAVA

CUPRINS

INHALT

TABLE OF CONTENTS

TABLE DE MATIÈRES

Cuvânt pentru repunerea în circulație a unei prestigioase cărți

Mă bucur mult şi salut din toată inima pe inițiatorii şi susținătorii retipăririi lucrării ***Chemări de toacă***. Recitirea ei dintr-o altă perspectivă decât cea care îmi este cunoscută încă din faza gestației, a elaborării ca teză de doctorat şi apoi a publicării ei, încununată cu **Premiul Academiei Române**, îmi întăreşte convingerea că în vremea în care maneaua a devenit îngrijorător un fenomen de mare răspândire mai există oameni care veghează, în forme poate prea paşnice şi cuminți, la **păstrarea acurateței spiritualității româneşti ortodoxe**, care trebuie **să ne reprezinte în cultura europeană**. Căci mi-am adus aminte, recitind cartea, de impresia deosebită pe care a făcut-o asupra unor intelectuali francezi „Symandro" de la Mănăstirea Putna din preziua unei sărbători. Mi-am reamintit că nişte medici germani m-au întrebat dacă noi, românii, am încercat virtuțile terapeutice ale acestei muzici sui-generis. Am revenit asupra unor expresii şi sintagme populare, paremiologice, incluzând toaca : „aude şi toaca din cer" – versus, „toaca-n cer şi slujba-n rai" din colinde, sau „ucigă-l toaca". Mintea mi-a zburat spre alte expresii înfrățite sau învecinate doar prin unul dintre reperele paralele: „fuge ca dracul de tămâie" şi faptul că pictorii şi sculptorii nu au reprezentat pe îngeri pictând, sculptând sau scriind, ci doar cântând. Şi am obținut astfel elemente noi pentru argumentarea legăturilor dintre toacă şi lumea celestă şi dintre faptul că tămâia fără de care nu este posibil un serviciu de cult creştin nu are puterea pe care o are toaca. Dracul fuge de tămâie dar toaca îl ucide. De altfel, în practica liturgică, semnalele de trecere de la viața cotidiană, cu obligațiile ei, la cea sacrală, liturgică, delimitate de toacă, sunt urmate de tămâierea bisericii sau a altui spațiu liturgic, când slujba iese din biserică.

Toate acestea m-au convins să accept se devin avocatul principal al apărării ideii de **republicare a unei cărți**, ce nu numai reliefează răbdarea de benedictin a autoarei, care a avut de înfruntat riscurile femeii nevoită să urce prin poduri şi clopotnițe de mănăstiri, pentru a surprinde fenomenul în forma sa viabilă şi plină de profunde şi nebănuite semnificații, dar şi surprinde unele aspecte asupra cărora nu s-a îndreptat până acum focalizatorul nici-unui cercetător, aspecte extrase pe baza a 938 de înregistrări şi cu extensii spre alte specii ale folclorului monahal, unele intrate şi în practica mirenilor, îndeosebi ale celor din „Oastea Domnului": pricesne, cântări duhovniceşti, cântece de pelerinaj.

Rezultatele procesului de focalizare a unor detalii sunt duble de o **documentare vastă şi diversă în mai multe domenii** şi apelând la **lucrări fundamentale**, mergând de la teologie şi liturgică (Ene Branişte, Badea Cireşianu, Nichifor Crainic, Ioasaf Ganea, Nicolae Corneanu, Daniel Ciobotea etc), la bizantinologie muzicală, folcloristică şi etnologie (Constantin Brăiloiu, Ilarion Cocişiu, Tiberiu Brediceanu, Bela Bàrtok, Ghizela Sulițeanu, Traian Mârza, Eugenia Cernea, Mariana Kahane, Emilia Comişel, Ileana Szenik, Gheorghe Oprea ş.a.), de la istoria religiilor tronată de Mircea Eliade până la cei mai renumiți reprezentanți ai organologiei: Curt Sachs, A. Schaeffer, Tiberiu Alexandru, intrând în domeniul antropologiei, dar şi al legendelor despre toacă, în documentarea ce relevă prezența toacei din timpurile sinoadelor ecumenice, când era încadrată între „sfintele lemne sunătoare" sau este denumită „trâmbița îngerilor", în trecutul spiritualității româneşti, ce merge de la Sfântul Ioan Casian, prin *Codex Bandini*, până în timpurile moderne ş.a.m.d.

Numai o **abordare interdisciplinară şi transdisciplinară** i-a putut îngădui cercetătoarei înscrierea pe traseul în care trebuie parcurs drumul de la semnificația liturgică a semnalelor de toacă până la similitudinile unor specii folclorice de tipul doinei şi de la

elementele lexicale, uneori de mare virtuozitate ale tocaşului, la starea de asceză la care-l obligă statutul său de monah. Aşa cum un doinitor nu poate relua identic aceeaşi doină, el întrebuinţând a doua oară alte formule din propriul lexic, tot aşa un tocaş nu va putea repeta identic semnalele altei zile. În plus, **toaca a depăşit sfera liturgicului intrând în anumite obiceiuri populare**, prezentate în lucrare: **toconelele**, **vergelul**, **bricelatul**, **întemeierea satului**, **strigarea peste sat** ş. a. Am avut în tinereţe surpriza într-un sat de munte, unde mă purtau obligaţiile dăscăleşti întâmplătoare, să constat că oamenii de acolo aveau un anumit cod al semnalelor aceleiaşi toace, pentru comunicarea sătenilor cu cei poposiţi aici cu diferite misiuni.

Cercetătoarea Constanţa Cristescu descinde din oraşul situat în creierii munţilor Dornii şi probabil că acest fapt a contat mult în orientarea, dar mai ales în derularea demersurilor de cercetare, de fişare şi sistematizare a materialului. Nu cred că chiar întâmplător „sursele" cele mai prolifice le-a găsit în mănăstirile nemţene – Neamţ, Sihăstria, Secu, Văratic, Agapia, Bistriţa –, apoi Rarău, cu puternica concurenţă a Putnei. Mi-am adus aminte în timpul investigaţiilor de unul dintre colegii mei seminarişti din urmă cu peste o jumătate de veac, recunoscut unanim pentru virtuozitatea sa de tocaş şi care provenea din spaţiul binecuvântat de Dumnezeu de unde pogoară autoarea cărţii, dar din păcate trecuse la „toaca din cer" şi „arta sa de virtuos tocaş" s-a risipit pe nisipul vremii. La vremea când îi puteam oferi o „mostră" a semnalelor de toacă de la monahii români din Sfântul Munte Athos, lucrarea plecase spre tipografie.

Cartea oferă şi ceea ce putea fi crezut până acum o utopie: **tipologia repertoriului de toacă**, însoţit de exemple reprezentative, autoarea găsind soluţii pentru cele trei nivele ale notării acestui repertoriu, cu componentele sale: melodic, timbral, ritmic şi un index lexicografic extins pe 35 de pagini. Analizând tipurile de ritm, monocron, bicron, tricron şi tetracron, lucrarea inventariază tipuri specifice ale ritmurilor isonului şi cele ale „florilor", deschizând drumul unor investigaţii complexe.

Însoţirea noii ediţii de înregistrări sonore pe CD-uri iese în întâmpinarea dorinţelor de a încerca **rosturile muzicoterapeutice ale semnalelor de toacă**, ce invită prin forma lor aparent monotonă la rugăciune, la coborârea în sine însuşi şi la comuniunea cu Dumnezeu.

De la descrierile şi consemnările terestre a ceea ce autoarea numeşte „rugăciunea mâinii şi a limbii", argumentând faptul că semnalele de toacă reprezintă o chemare vie la rugăciune şi la liturghisire, lucrarea urcă în final spre coloana cerului – scara raiului, conchizând că toaca este deopotrivă rugăciune şi parte integrantă a Crucii.

Aştept momentul când să strig ca Tudor Arghezi, cu completările de rigoare pe care şi meşteşugul „cuvintelor potrivite" le-ar adăuga dacă ar fi printre noi: „CARTE FRUMOASĂ, CINSTE CUI TE-A SCRIS ŞI **TE-A TIPĂRIT!**"

Prof. univ. dr. Vasile VASILE

INTRODUCERE la ediția a II-a

Prima ediție a acestei cărți a fost publicată în Editura Academiei Române în anul 1999, fiind inclusă în „Colecția națională de folclor" şi premiată de Academia Română cu ***Premiul „Ciprian Porumbescu"*** pe anul 2001.

Includerea acestei lucrări în *Colecția națională de folclor* pare unora inadecvată. Şi totuşi, această prestigioasă colecție a fost locul cel mai potrivit pentru punerea acestei cărți în circuitul editorial. De ce? Repertoriul chemărilor de toacă este prin excelență oral, întrunind, în mediul monahal ortodox în care circulă, toate trăsăturile unei categorii folclorice, atât în plan funcțional, cât şi-n plan structural. Putem afirma că avem de-a face cu o categorie ce aparține *folclorului monahal,* investită cu funcție liturgică sau, după caz, ritual-ceremonială, categorie cu mare vitalitate datorită faptului că semnalizarea liturgică sau ceremonială cu toaca este inclusă organic în tipic. De altfel, în mediul monahal circulă şi se creează, de aproape 2000 de ani, un fond folcloric specific de mare valoare artistică şi spirituală ce cuprinde categorii extraliturgice prea puțin investigate de cercetătorii tradiției orale; printre acestea se numără *priceasna sau cântecul duhovnicesc,* ce este asimilat pe alocuri *cântecului de pelerinaj, stihul duhovnicesc, povestirea duhovnicească,* ultima având-şi modelul atât în *Pateric,* cât şi-n *pildele biblice.*

Este o datorie de viitor a oamenilor de ştiință care investighează arta orală tradițională să se aplece cu atenție şi asupra acestor repertorii cvasifolclorice sau aşa-zis extrafolclorice de mare valoare pentru patrimoniul cultural şi spiritual românesc, necercetate şi necunoscute, căci ele se constituie, asemenea *chemărilor de toacă* puse în valoare prin această carte, în mărci de specificitate națională românească.

Chemările de toacă sunt o categorie extrafolclorică în măsura în care limităm spațiul de creare şi conservare a folclorului la spațiul rural şi urban laic, asemenea exegeților tradiționali din domeniul folcloristicii şi etnomuzicologiei, şi-n măsura în care le legăm strict de ritualul liturgic. Ele sunt, incontestabil, creații ce se perpetuează prin tradiția orală. Oralitatea implică legități specifice în actul creativ, cele mai esențiale aspecte concentrându-se în jurul procesului variațional. Cercetarea şi notarea creațiilor orale cultice sau folclorice necesită o metodologie de investigație etnomuzicologică, începând cu culegerea repertoriului şi a datelor documentare, şi continuând cu sistematizarea acestora şi cu prelucrarea lor ştiințifică.

Publicarea ediției de față în afara *Colecției naționale de folclor* nu diminuează valoarea cărții, ci îi lărgeşte imaginea sferei de cuprindere.

Datorită faptului că repertoriul de toacă nu a fost sistematic cules şi investigat ştiințific, elaborarea cărții de față printr-o muncă individuală a necesitat un travaliu îndelungat ce s-a extins la mai mult de un deceniu (anii 1983-1996). Din perioada menționată, în perioada 1983-1990 cercetările au fost efectuate de către autoarea cărții pe cheltuiala proprie, iar între anii 1991-1995 s-au desfăşurat sub egida Academiei Române, lucrarea fiind inclusă în planul de cercetare personală din cadrul Institutului de Etnografie şi Folclor „Constantin Brăiloiu". Studiul are la bază un repertoriu documentar ce însumează 938 piese audio, însoțite de fişe de observație, chestionare, fotografii şi alte materiale documentare. Cercetările pe teren s-au desfăşurat cu sprijinul Patriarhiei Române prin recomandările Cancelariei Sfântului Sinod, care mi-au înlesnit accesul în mănăstiri şi la biserici de mir. Programul TIPOLOG ce stă la baza primei tipologii ritmice de gen computerizate efectuată în România la nivelul cerințelor mondiale a fost creat de matematiciana Gabriela Cristescu, colaboratoare, în acest fel, la realizarea Capitolului VII.

Pe lângă o serie de îmbunătățiri şi actualizări de mică importanță aduse textului, cartea se îmbogățește substanțial cu *antologia audio documentară*, ce cuprinde o selecție de semnale de toacă efectuată după criteriul cronologic şi cel tipologic, menită să argumenteze prin documentul audio materialul teoretic rezultat în urma analizei. Documentul audio notat şi analizat de specialistul etnomuzicolog este pus în valoare prin el însuşi şi prin el este pusă în valoare tradiția artistică pe care o reprezintă ca eşantion ilustrativ selectat.

Valoarea documentar-artistică intrinsecă a materialului muzical publicat este inestimabilă, dovedind continuitatea unei mari tradiții de spiritualitate şi cultură autohtonă cu marcă de specificitate națională şi rezistența sa în vâltoarea perfidă a istoriei.

Editarea acestor ***chemări liturgice de toacă*** oferă tuturor celor ce ştiu să prețuiască marea artă orală în devenirea şi-n cristalizarea ei, documente şi capodopere liturgico-folclorice din tradiția monahismului ortodox român, ce pot constitui izvor de inspirație pentru compozitori, material de studiu pentru muzicologi, sursă de delectare deconectantă, reechilibrantă şi ziditoare spiritual pentru toți ascultătorii şi melomanii.

Culegerea textului şi scanarea materialului pictografic au fost realizate de autoare, iar tehnoredactarea cărții şi designul copertelor au fost efectuate de tehnoredactorul Dan Amza. Masterizarea materialului audio doc este realizată sub egida Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor din România, de Erica Nemescu.

Unele omisiuni neintenționate din ***Introducerea la ediția I*** se cer completate. Astfel, se impune a menționa la loc de cinste între consultanții de specialitate numiți în introducerea la prima ediție – prof. univ. dr. Ilona Szenik (etnomuzicolog), acad. prof. univ. dr. Elena Popoviciu (matematician), prof. univ. dr. Sebastian Barbu Bucur (bizantinolog) şi mitropolitul Ioan Selejan al Covasnei şi Harghitei –, pe etnomuzicologul Tiberiu Alexandru în domeniul organologiei, pe prof. univ. dr. Valentin Timaru (compozitor) şi prof. univ. dr. Grigore Pop (percuționist) în stabilirea sistemului de notare a repertoriului de toacă şi pe prof. univ. dr. Vasile Vasile, în domeniul muzicii psaltice.

Referenții primei ediții a cărții ***Chemărilor de toacă*** au fost psihologa şi etnomuzicologa dr. Ghizela Sulițeanu, antropologul şi etnologul dr. Ion Pogorilovschi şi regretata etnomuzicologă prof. univ. dr. Cristina Rădulescu-Paşcu. Prima ediție a fost prefațată de arhid. prof. univ. Sebastian Barbu Bucur şi postfațată de regretatul pr. prof. univ. Constantin Galeriu.

În încheiere se cuvine, în calitate de autor, să îmi exprim recunoştința față de cel care, cu o deosebită modestie, cu o mare înțelegere şi cu o inegalabilă răbdare, mi-a fost un adevărat mentor în publicarea acestei cărți şi-n întreaga mea muncă de cercetare academică ulterioară: Academicianul Mihnea Gheorghiu, fost preşedinte al secției ***Arte, arhitectură, audiovizual*** a Academiei Române.

De asemenea, îmi exprim recunoştința față de sprijinul moral şi material permanent al părinților mei, Mihai şi Cleopatra Cristescu.

Autoarea

Suceava, 21.08.2012

ABREVIERI

arh. =	arhimandrit
A.I.E.F. =	Arhiva Institutului de Etnografie şi Folclor „C. Brăiloiu”
Ant. =	antologie
Ans. =	ansamblu
BOR =	revista „Biserica Ortodoxă Română”
C =	clopot, clopote
Cas =	casetofon
Cod =	numărul de codificare
Culeg. =	culegător
D =	diametrul
G =	grosimea
I =	Informație; Insider (cel ce cunoaşte dinăuntru şi practică fenomenul)
Il =	index lexicografic
In =	index de nuclee
L =	lungimea
l =	lățimea
M =	mănăstirea
M;m-hia=	monah, monahia
Mg =	magnetofon
p =	parte (v. Anexa 2)
pr. =	preot
T =	toaca mare
Tfe =	tochița
tm =	toaca de mână
R.E.F. =	Revista de etnografie şi folclor
Tr. =	transcriitor



Capitolul 1

PROBLEMATICA LUCRĂRII ÎN CONTEXTUL CERCETĂRII ETNOMUZICOLOGICE ACTUALE

Lucrarea de față se încadrează în două direcții de cercetare:

l. culegerea şi investigarea unor repertorii necunoscute şi necercetate sau puțin cercetate;

2. sistematizarea materialului muzical arhivat prin tipologii de gen.

Materialul muzical pe care-l investigăm, *repertoriul semnalelor de toacă,* şi în cadrul acestuia în mod special *repertoriul liturgic*, nu a fost până acum cules şi cercetat de specialişti.

Studiul de față se bazează pe un repertoriu alcătuit din 938 semnale de toacă, înregistrate de autoare în cadrul cercetărilor de teren efectuate la mănăstirile ortodoxe româneşti din țară în perioada anilor 1983-1995.

Cercetarea repertoriului de toacă s-a realizat în funcție de mediul şi de contextul în care este folosit cu precădere instrumentul. Ne-am axat pe cercetarea repertoriului liturgic deoarece este cel mai reprezentativ pentru gen, fiind performat zilnic în mediul monahal.

Investigăm repertoriul de toacă pe parcursul a 8 capitole, dintr-o perspectivă interdisciplinară complexă – etnomuzicologică, teologică, etnologică, bizantinologică, antropologică, sociologică –, pentru a putea surprinde aspectele definitorii care-l particularizează în cadrul muzicii orale româneşti şi mondiale. Repertoriul de toacă apare ca un complex de limbaje – muzical, verbal, gestic, simbolic –, ce se întrepătrund, se influențează şi contribuie în ansamblul lor la realizarea funcției cu care este investit în cultul liturgic creştin ortodox.

Toaca nu se reduce la un simplu semnal muzical, ci este un *act liturgic complex*. Nu întâmplător poporul român exprimă prin acelaşi termen – *toaca* – instrumentul liturgic, repertoriul muzical realizat pe acesta, acțiunea de a bate (*a toca*), un anumit timp al zilei (*vremea toacei*), anume cel la care toaca anunță începutul serviciului divin (Vecernia).

Astfel, în capitolul 2, intitulat *Muzica de toacă în cadrul genurilor folclorului,* repertoriul de toacă este considerat o categorie muzicală extrafolclorică, deoarece este performat cu precădere în cadrul liturgic. El se comportă însă asemenea genurilor folclorice. Semnalele liturgice de toacă se constituie, astfel, într-un *gen distinct în tradiția orală românească*, fiind delimitat în plan *funcțional, organologic* şi *structural.*

În capitolul 3. *Elemente de organologie,* instrumentul studiat – *toaca* – se integrează în sistematizările recente ale instrumentelor muzicale consacrate pe plan mondial, anume în categoria *idiofonelor,* subcategoria *idiofonelor acționate prin percuție,* grupa *plăcilor lovite.* Deoarece în literatura de specialitate mondială toaca este considerată doar *instrument de cult utilizat în Biserica Creştină Orientală*, se urmăreşte răspândirea sa geografică şi la popoarele creştine de rit oriental şi cu precădere la popoarele ortodoxe, menționându-i-se prezența şi în alte culte ale Extremului Orient.

Se oferă atestări documentare ale utilizării toacei în cultul creştin cu începere din secolul al IV-lea şi considerații ce decurg din tradiția orală, menționându-se prezența instrumentului la români şi în folclor, în cadrul unor expresii populare, în legende, balade, colinde, precum şi în cadrul unor obiceiuri şi practici populare, ca: toconelele, vergelul, strigarea peste sat, bricelatul, scrierea unor pomelnice şi a duşmanilor pe toacă, trasarea granițelor satului.

Se studiază tipurile de toacă folosite la mănăstirile ortodoxe româneşti sub aspectul construcției, al posibilităților sonore şi al tehnicii instrumentale, cu influență asupra structurii muzicale. Capitolul este întregit cu analiza simbolicii gesturilor tocaşilor, a

semnelor mistice schițate pe toacă în timpul semnalizării liturgice, *limbajul gestic* şi cel *simbolic* fiind limbaje fundamentale constitutive ale *complexului de limbaje* ce alcătuiesc *actul liturgic al chemării de toacă.*

În capitolul 4 se defineşte *funcționalitatea toacei* pe baza a două pachete de criterii: a) criterii-factori, ce răspund întrebărilor unde? când se execută semnalul ? şi b) criterii complementare, ce răspund întrebărilor cum? cine îl execută?. Funcționalitatea toacei este cuprinsă într-un tabel, însoțit de descrierea modului de semnalizare liturgică şi ceremonială de la mănăstiri, punându-se accent pe practica tradițională a mănăstirii în raport cu practica tipiconală, pentru evidențierea particularităților de utilizare locală a *ansamblurilor de toace şi clopote*. Datorită faptului că toaca este prin excelență instrumentul de cult al Bisericii Creştine Răsăritene, fiind păstrată şi folosită şi astăzi preponderent în ritualul liturgic ortodox monahal, se insistă asupra *funcției liturgice*, aceasta punându-şi amprenta pe toate celelalte acte şi chiar practici populare ce utilizează instrumentul şi semnalul realizat pe acesta. Nu întâmplător la nivelul terminologiei, *toaca* desemnează *instrumentul muzical, semnalul muzical realizat pe acesta* şi *acțiunea de a bate toaca*, prin verbul *a toca*. Funcția liturgică a toacei este definită în raport cu activitățile fundamentale ale monahilor: *asceza* şi *rugăciunea,* din perspectivă teologică, la trei nivele: *practic, duhovnicesc* şi *simbolic*. Toaca apare astfel ca înainte-mergător al harului, prin rugăciune – toaca este *rugăciune a mâinii* şi *rugăciune a buzelor* – şi prin artă, fiind simbol ascensional al zidirii spirituale prin hristificare.

În capitolul 5, dedicat *limbajului muzical*, se studiază *structura muzicală* a repertoriului liturgic de toacă la patru nivele:1) nivelul aspectului general, respectiv cel al facturii; 2) nivelul ritmico-agogic; 3) nivelul melodico-timbral şi 4) nivelul formei arhitectonice.

La nivelul *aspectului general* se delimitează trei modalități generale de exprimare muzicală prin toacă, în funcție de planurile sonore distincte auditiv şi de modul în care acestea se configurează: a) monodia; b) polifonia şi c) polifonia latentă. Se studiază modul de configurare şi apariție a celor trei modalități enunțate în cadrul pieselor individuale şi-n cadrul ansamblurilor de toace şi clopote.

Ritmul, elementul structural definitoriu pentru gen, este analizat la cele două nivele constitutive – *ison* şi *flori* –, stabilindu-se *principiile generale de structurare, fondul lexical* şi *relația de concordanță-neconcordanță* dintre ison şi flori la nivelul unităților pulsatorii. Prin compararea cu celelalte categorii ritmice dezbătute în literatura de specialitate, dintre care unele cu statut de sistem, se conchide că ritmul de toacă apare ca o *sinteză ritmică specifică a mai multor sisteme*. El se apropie cel mai mult de ritmul muzicii bizantine din care se alimentează, dezvăluindu-şi *sincretismul* prin *cuvântul latent* pe care îl conține şi care este descifrabil în relația repertoriului de toacă cu cântarea de strană şi cu rugăciunea.

Nivelul melodico-timbral este definit în *planul orizontal* al isonului şi al florilor, punându-se în evidență configurațiile melodice şi în *plan vertical,* stabilind relațiile intervalice armonice dintre ison şi flori.

Nivelul formei arhitectonice este tratat, metodologic, pornind de la nivelul macrostructurii spre cel al microstructurii. Se stabilesc *tiparele de formă* caracteristice, procedeele de *variație* în cadrul formei şi modalitățile prin care se realizează *dinamica formei: contrastul* şi *gradația.* De asemenea, se definesc *modelele arhitectonice* din cadrul repertoriului de toacă, evidențiindu-se modelele ce particularizează acest repertoriu în tradiția muzicală orală românească.

În capitolul 6 se studiază *relația cântării de strană cu repertoriul de toacă* la următoarele nivele: 1) nivelul facturii; 2) nivelul ritmic; 3) nivelul concepției arhitectonice,

relația fiind justificată de practica muzicală zilnică la strană a monahilor ce influențează fondul muzical pe care aceştia îl creează la toacă, datorită procesului de stereotipizare.

Pentru realizarea comparației celor două muzici la *nivelul ritmului* a fost necesară introducerea unui subcapitol dedicat *ritmicii bizantine*, pe care o tratăm din perspectivă etnomuzicologică, pornind de la practica de strană spre interpretarea muzicii notate. Se stabilesc două forme de bază ale ritmului muzicii bizantine şi anume: a) *ritmul parlando* propriu stilului de cântare recitativă şi b) *ritmul giusto,* caracteristic cântărilor irmologice, stihirarice şi papadice. Se insistă asupra ritmului giusto, care este abordat din perspectiva principiilor generale de structurare şi din cea a fondului lexical, fiind definit ca un *ritm divizionar preponderent binar, ametric.*

Din compararea muzicii bizantine cu cea de toacă reiese că muzica bizantină constituie izvorul din care muzica de toacă îşi trage seva şi mai mult, că ambele muzici, precum şi toate rostirile liturgice îşi au modelul în practica isihastă a rugăciunii continue – prin rostirea *Rugăciunii lui Iisus,* bazată pe respirație – şi a mătăniilor. Simbolica creştină a numerelor prezente în ritmica de toacă completează cu noi date simbolica mistică ascensională a toacei, argumentând suplimentar funcția sa liturgică.

În capitolul 7 se realizează computerizat *tipologia repertoriului de toacă* după criteriul ritmic, printr-o *metodă de clasificare interactivă*, aplicabilă la repertorii cu formă liberă, în care variabilitatea este maximă. Tipologia ritmică – prima clasificare de acest tip în țară –, s-a obținut folosind algoritmul şi programul TIPOLOG creat de Gabriela Cristescu în acest scop.

Se definesc matematic noțiunile cu care se operează în clasificarea repertoriului de toacă: *clasificare, tipologie, atribut, criteriu, matrice de incidență, catalog tipologic.* Metodologia clasificării tipologice descrie cele două etape de lucru în care este implicat etnomuzicologul: *preprocesarea* mulțimii semnalelor de toacă şi *prelucrarea datelor* rezultate din clasificarea computerizată. Tipologia s-a efectuat pe baza unor *modele ritmice,* reprezentând combinări ritmice preferențiale, ce se constituie în *tipuri ale claselor*. Clasificarea s-a realizat *diviziv*, prin definirea unei partiții inițiale a mulțimii semnalelor de toacă şi rafinarea acesteia prin divizarea succesivă a claselor sale în noi clase, până când condiția de optim impusă este îndeplinită. Clasificarea ritmică s-a efectuat la patru nivele, relevanța sa reflectându-se în faptul că pune în evidență şi la nivel tipologic structurile şi combinațiile ritmice cu cea mai mare frecvență şi în cântarea de strană unde îşi are sorgintea, tipologia constituind mijloc de argumentare a funcției liturgice a toacei.

Capitolul 8, intitulat *Probleme ale notării repertoriului de toacă*, prezintă sistemul de notare a repertoriului de toacă la nivel *melodic, timbral* şi *ritmic*. Notația este menită să sugereze, fără a încărca şi îngreuna citirea, particularitățile structurale şi bogăția efectelor sonore. Se foloseşte o grafie ce îmbină procedeele notației tradiționale cu cele ale notației contemporane. Deoarece unele toace emit sunete cu înălțime precisă, determinabilă în seria armonicelor naturale, s-a optat pentru notarea melodică într-un sistem de notație relativă în sol_1, adăugând practicii de notare a instrumentelor transpozitorii şi criterii de ordin practic specifice notării folclorului.

În capitolul 9, intitulat *În loc de concluzii: toaca – coloana cerului – scara raiului*, se pune în discuție conceptul etnologic *coloana cerului*, abordat din perspectiva antropologiei creştine ortodoxe, în relație cu conceptul teologic *scara raiului*, dezvăluind în final, *semnificația toacei de treaptă a scării raiului.* Se dă o nouă dimensiune simbolului ascensional numit de etnologi *coloana cerului,* anume cea creştină, duhovnicească, mistică, de *simbol al aspirației către Dumnezeu,* cu care omul este destinat de însuşi Creatorul său *să se unească*. Acestui concept astfel definit îi corespunde conceptul teologic *scara raiului,* ce desemnează calea care-l conduce pe creştin la mântuire, fiind un simbol al aspirației spre desăvârşire duhovnicească, al

suişului către Dumnezeu prin hristificare (cruce) şi rugăciune. Pe temeiul comparației dintre repertoriul de toacă, muzica bizantină şi rugăciune (ca limbaj) se demonstrează că *toaca este rugăciune – rugăciune a limbii şi rugăciune a mâinii –,* că este *text liturgic cuprins într-un act liturgic*. De asemenea, ritmul toacei şi al cântării de strană din care îşi trage seva şi pe care o precede este influent psihofiziologic, îndeplinind o funcție reglatoare şi echilibrantă la nivel psihosomatic, fiind *înainte-mergătoare a harului prin puterea de chemare la rugăciune* şi *prin artă.* Prin întreaga sa simbolică şi prin prezența sa în momentele fundamentale din viața monahului, ca mijloc de înălțare a omului spre Dumnezeu, *toaca este coloană a cerului, treaptă şi simbol al scării raiului*.

Studiul este însoțit de patru anexe şi o antologie alcătuită din 109 semnale şi suite de semnale liturgice monahale de toacă. Anexa 1, *Legende despre toacă*, este organizată pe baza unor motive epice, grupând la un număr mai multe variante. Anexa 4, *Catalogul de înregistrări,* reflectă aplicarea metodei experimentale, prin înregistrarea aceluiaşi tocaş de mai multe ori, pentru a se stabili câmpul de variabilitate, deci capacitatea de improvizație a tocaşului şi fondul lui lexical. Anexele 2 şi 3 sunt organizate pe secțiuni după tipul instrumentului, iar în cadrul anexei 3, ordonarea numerelor se realizează şi după criteriul complexității formelor, pornind de la simplu spre complex. *Antologia* este organizată în două secțiuni după tipul instrumentului, iar în cadrul fiecărei secțiuni ordonarea numerelor se face după criterii structurale şi tipologice, pornind de la simplu spre complex. Organizarea antologiei pe numere este utilă deoarece se poate studia, astfel, procesul de improvizație al fiecărui tocaş în cadrul suitei, de la o stare la alta.

Pentru evitarea redundanței textului şi pentru economie de spațiu se foloseşte, în afara trimiterilor la notele de subsol, sistemul trimiterilor încrucişate de la un capitol la altul, la anexe şi la antologie.

Lucrarea a fost proiectată inițial să fie publicată împreună cu un ciclu de casete ori compact-discuri audio documentare, care să ilustreze integral antologia transcrierilor muzicale tipologizate şi unele probleme dezbătute pe parcursul unor capitole, cum sunt ansamblurile de toace şi clopote, ori obiceiurile populare ce utilizează toaca de la biserică. Îmi exprim speranța că acest deziderat se va împlini acum, la după un deceniu de la finalizarea cărții.

Capitolul 2

MUZICA DE TOACĂ ÎN CADRUL GENURILOR FOLCLORULUI

§ 2.1. Gen şi specie în folcloristică şi în etnomuzicologie

În domeniul folclorului şi-n general al culturii orale care cuprinde şi folclorul, problema clasificării creaţiilor populare a fost şi rămâne o preocupare importantă a cercetătorilor. Ea reprezintă o necesitate didactico-metodologică[1].

Referindu-se la clasificarea folclorului literar, Mihai Pop şi Pavel Ruxăndoiu arată că aceasta trebuie concepută nu ca o constituire din afară a unor categorii, ci ca o sesizare a unor grupări reale, existente în însăşi realitatea folclorică[2].

În folcloristica literară clasificarea creaţiilor populare s-a făcut iniţial împrumutând noţiunile de gen şi specie din creaţia cultă[3] şi adaptându-le la specificul folclorului[4].

Ulterior folcloriştii au renunţat la delimitarea creaţiilor folclorice literare pe genuri şi specii, acceptând ordinea pe care ne-o oferă sistematizarea sincronică a folclorului în categorii funcţional-structurale[5].

Etnomuzicologii au preluat iniţial categoriile de gen şi specie din folcloristica literară, fie cu sensurile cu care aceasta i-a încărcat, fie cu un conţinut confuz. Printre specialiştii care au contribuit la definirea genului şi a speciei folclorice muzicale, îi amintim pe Ileana Szenik, Traian Mîrza, Corneliu Dan Georgescu, Mariana Kahane şi Lucilia Georgescu[6].

Deoarece teoria clasificării folclorului muzical este actualmente confuză, se impune să precizez sensul cu care întrebuinţez termenii de *gen* şi *specie folclorică muzicală*.

Folosesc accepţiunea de *gen* aşa cum a fost definit de profesorii Ileana Szenik şi Traian Mîrza. Autorii menţionaţi definesc folclorul muzical ca „o grupare de creaţii, deseori sincretice, unite între ele prin caracterul asemănător al tematicii, al studiului compoziţional şi al structurii lor, precum şi prin funcţia ce-o îndeplinesc în viaţa social-culturală a oamenilor”[7]. Principalele componente ale genului muzical sunt deci:

---

[1] Mihai Pop, Pavel Ruxăndoiu, *Folclor literar românesc*, Bucureşti, E.D.P., 1976, pag. 85-91.

[2] Pavel Ruxăndoiu, *Discuţii în legătură cu periodizarea literaturii populare*, în REF, tom 10, nr.3, 1965, pag. 328; Mihai Pop, Pavel Ruxăndoiu, *Folclor....*, pag. 85-91.

[3] Încercări de definire a *genului artistic, a genului literar şi a genului muzical* găsim în: Tudor Vianu, *Estetică*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1968, pag. 147; Boris Victorovici Tomaşevski, *Genurile literare*, în volumul *Ce este literatura? Şcoala formalistă rusă,* Bucureşti, Editura Univers, 1983, pag. 131; Vasile Herman, *Originile şi dezvoltarea formelor muzicale*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1982, pag. 23. În privinţa definirii speciei literare, remarcăm contribuţia lui Iuri N. Tînianov, în lucrarea *Faptul literar*, publicată în volumul *Ce este literatura?...*, op. cit., pag. 603-604.

[4] Deja în anul 1885 G. Dem. Teodorescu a respins, în încercarea sa de clasificare a materialului folcloric din volumul *Poezii populare române* (Bucureşti, 1885, pag. 7), aplicarea mecanică a genurilor recunoscute pentru literatura cultă la cea folclorică.

[5] Mihai Pop, Pavel Ruxăndoiu, *Folclor literar românesc*, pag. 85-91.

[6] Traian Mîrza, *Cântecul de cătănie din Bihor, o specie a liricii ocazionale*, în *Lucrări de muzicologie*, vol. 6, Cluj, Conservatorul “G.Dima”, 1970; Ileana Szenik, Traian Mîrza, *Curs de folclor muzical*, partea a II-a, Cluj-Napoca, Conservatorul de Muzică “G. Dima” 1969, pag. 5; Corneliu Dan Georgescu, *Jocul popular românesc*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1984, pag. 5, 37; idem, *Semnale de bucium. Repertoriul pastoral*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1987, pag. 17-18; Mariana Kahane, Lucilia Gergescu, *Repertoriul de şezătoare - specie ceremonială distinctă*, în REF, tom 13, nr . 4, 1968.

Unii cercetători au abandonat termenii de gen şi specie, adoptând clasificarea muzicii populare în categorii, după modelul oferit de Béla Bartók (Gisela Suliţeanu, *Cântecul de leagăn*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1986; Tiberiu Alexandru, *Béla Bartók despre folclorul românesc*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1958, pag. 39-43).

[7] Ileana Szenik, Traian Mîrza, *Curs de folclor...*, pag 5.

- unitatea funcțională
- unitatea structurală
- unitatea tematică, componente ce includ ori implică şi pe altele:
- modul de execuție (individual ori în grup)
- ocazia de cântat etc.

Aceste componente reies cu claritate din tabelul funcționalității toacei (v. cap. 4 § 4.3).

Considerăm *speciile* ca subcategorii delimitate pe baza elementelor definitorii ale genului, cărora li se adaugă în cazul creațiilor vocale un conținut literar specific, iar în cazul creațiilor instrumentale autonome (de sine stătătoare, având aceeaşi funcție), particularități de natură organologică şi de tehnică instrumentală, ce influențează structura muzicală a acestora. Spre exemplu, considerăm „toconelele" a fi o specie în cadrul genului muzicii de toacă sau a chemărilor de toacă, funcția ceremonială a toacei fiind subordonată celei principale, anume funcției liturgice (v. cap. 4).

§ 2.2. Repertoriul de toacă, gen distinct în tradiția orală

Repertoriul de toacă este o categorie muzicală extrafolclorică, fiind performat cu precădere în cadrul liturgic. El aparține însă tradiției orale, motiv pentru care îl studiem cu metodologia consacrată în etnomuzicologie.

Având în vedere existența şi a unor repertorii muzicale orale extrafolclorice, extindem aplicarea categoriilor de gen şi specie, uzuale în etnomuzicologie, la întreaga tradiție orală, căci actualmente aceasta constituie, în plenitudinea sa, obiect al cercetării etnomuzicologice.

Materialul muzical care a servit ca obiect de studiu – semnalele de toacă de la mănăstiri – este suficient de individualizat şi omogen pentru a constitui un gen distinct în tradiția orală. Acesta se delimitează în plan funcțional, organologic şi structural (v. cap. 3, 4, 5).

Sub aspectul titulaturii, repertoriul de toacă nu este diferențiat nici în mediul monahal, nici în cel sătesc. Toaca desemnează instrumentul muzical, dar şi semnalul muzical liturgic realizat pe acesta. De asemenea, acțiunea de semnalizare la toacă este numită prin verbul a toca ce derivă din denumirea instrumentului şi prin expresia a bate toaca, acțiune specială de percuție sugestivă în demersul de decodificare a funcționalității (v. cap. 4 şi 9).

La mănăstiri, producțiile de toacă sunt numite *stări* sau *soroace*. Astfel, „se bate toaca într-o stare sau în trei stări". De asemenea se bate „o soroacă" sau „trei soroace", aceasta din urmă însemnând o suită tripartită (v. cap. 4 şi 9).

În privința modului de execuție, producțiile liturgice de toacă – cele mai reprezentative pentru gen – sunt *producții individuale, solistice, cu caracter autonom*, în sensul că nu sunt subordonate nici unei alte categorii muzicale, cum sunt de obicei instrumentele de percuție (de ex: dobele au funcție de instrumente auxiliare, acompaniind colinda). Se disting însă şi producții de toacă cu *caracter auxiliar*, constituind acompaniament al *toconelelor* din Oltenia şi, pe alocuri, din Bihor.

Capitolul 3

ELEMENTE DE ORGANOLOGIE

§ 3.1. Locul toacei în cadrul diverselor sistematizări ale instrumentelor idiofone

Un criteriu unic de clasificare a instrumentelor muzicale populare recunoscut de toți specialiştii, nu există. Laurent Aubert susține că modalitățile de clasificare a instrumentelor pot diferi de la o societate la alta, pe baza criteriilor funcționalității. Astfel, fiecare mare tradiție muzicală din Orient posedă propria repartiție sistematică a materialului instrumental, căci în numeroase civilizații, instrumentul muzical este considerat ca o persoană, încarnând o cosmologie[8].

Există, astfel, două categorii de clasificări:

a) clasificări proprii unei țări, care reflectă aspecte semnificative ale gândirii, ale credințelor şi ale vieții sociale şi rituale a poporului;

b) clasificări care răspund necesităților lexicografice ale organologilor, care trateză instrumentul ca un document menit să furnizeze multiple informații, nu atât asupra contextului etnografic şi istoric, cât asupra principiilor acustice şi funcționale pe care le pun în joc.

Sistemul cel mai comun aplicat repartizează ansamblul instrumentelor de muzică ale lumii după natura corpului vibrator.

Instrumentele idiofone, sesizate şi numite inițial de către Victor Mahillon *autofone*, sunt cele care vibrează prin însăşi natura lor. Ele sunt clasificate din diferite perspective, şi anume: natura materialului vibrant a agentului producător de sunet (Victor Mahillon), după modul de vibrație (Montandon, Laurent Aubert[9], Curt Sachs[10] şi Stanley Sadie[11]), sau după forma corpului vibrant (Gunji Sumi[12]).

În cadrul sistematizărilor instrumentelor muzicale, realizate de Curt Sachs, iar mai recent de Stanley Sadie (1984), toaca este încadrată în *subcategoria idiofonelor acționate prin percuție*, *grupa plăcilor lovite.*

În cadrul clasificării instrumentelor realizată de un grup de cercetători japonezi de la Kunitachi College of Music din Tokio sub conducerea lui Gunji Sumi, toaca se încadrează în categoria *tabulafoanelor.*

---

[8] Laurent Aubert, *Les outils du musicien. Typologie des instruments de musique,* în *Monde en musique*, Genève, Musée d'ethnographie, 1991, pag. 98; Gunji Sumi, *An investigation of the regional characteristics of ethnic musical instruments*, Part II, ms. în lb. engl., lucrare publicată în limba japoneză în *Research bulletin of the Kunitachi College of Music,* no. 14, Tokyo, 1980. Precizăm că autoarea a optat pentru această clasificare a instrumentelor de percuție pe baza unui studiu aprofundat realizat împreună cu un grup de specialişti, asupra diferitelor clasificări ale instrumentelor muzicale efectuate în diferitele zone ale lumii începând din antichitate până în zilele noastre, ce constituie prima parte a unei cărți în curs de realizare, cu titlul *Instrumentenkunde*. Prof. Gunji Sumi mi-a trimis cu generozitate o copie a secțiunii *Classification and Systematics* în manuscris.

[9] Laurent Aubert, *op. cit.,* pag. 109.

[10] Curt Sachs, *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*, Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, 1930, pag. 26-32.

[11] *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, 2, New York, Macmillan Press Limited, 1984, pag. 279.

[12] Gunji Sumi, *op. cit.*

§ 3.2. Răspândirea geografică; terminologie

În marile dicționare dedicate instrumentelor muzicale şi în literatura etnomuzicologică, toaca este considerată a fi un instrument de cult utilizat în Biserica Creştină Orientală[13].

Astfel, se găseşte la următoarele popoare:

-români: *toaca, bimba;*

-egiptenii copți: *midraab, daarib;*

-greci: *semanterion, simandro, simandron, simandirion;*

-armeni; *goçnag;*

-bulgari: *clepalo;*

-ruşi: *bilo;*

-letoni: *klabeklis, klabatos, klaburis, klabitis*;

-estoni: *lokuland;*

-lituanieni: *tabalás;*

-sârbi şi croați: *klepato, klepetalo.*

În volumul dedicat instrumentelor de percuție şi istoriei lor, James Blades, după ce menționează utilizarea toacei cu precădere în Biserica Creştină a Orientului, consemnează utilizarea unor plăci percutate ca instrumente de cult şi în mediul monahal al altor culte orientale. Astfel, sunt amintite plăci de lemn percutate asemănătoare tobei-peşte (*mu-yü*), folosite de monahii budişti zen din China pentru anunțarea timpului de rugăciune şi meditație[14], precum şi placa de lemn (*han*) folosită în Japonia la mănăstirile şintoiste, unde există o adevărată artă muzicală numită *noppan* şi *kaishaku*[15].

Curt Sachs numeşte şi o toacă de dimensiuni reduse (*hsüpan*), atârnată la mănăstiri din China[16], fără a-i preciza funcția.

În România toaca este utilizată zilnic în practica liturgică de la mănăstirile ortodoxe, iar în anumite perioade ale anului şi la bisericile săteşti şi urbane, precum şi în cadrul unor obiceiuri populare (v. cap. 4, § 4.3, § 4.4, § 4.5).

§ 3.3. Atestări documentare în utilizarea toacei în cultul creştin şi în tradiția populară românească

3.3.1. Atestări documentare ale practicii de chemare la serviciul divin din mănăstiri prin bătaia toacei există deja de prin secolul al IV-lea.

În *Pateric* se consemnează chemarea lavrei cu toaca pentru cinstirea şi înmormântarea monahilor[17].

Sfântul Ioan Casian (†432), originar din Cassia (Scitya Minor), spune că în Galia sudică, unde a stabilit rânduiala vieții monahale, era obiceiul de a chema monahii la rugăciunea de obşte sau la ascultări (la vreo sarcină de muncă) prin *baterea cu ciocanul în uşa chiliilor* [18].

---

[13] *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, edited by Stanley Sadie, 2, New York, Macmillan Press Limited, 1984, pag. 279; Curt Sachs, *Reallexikon der Musikinstrumente*, OLMS, New York, 1979, pag. 337; *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*, Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, 1930, pag. 26-32; Tiberiu Alexandru, *Instrumentele muzicale ale poporului român*, Bucureşti, ESPLA, 1956, pag. 31; Fivos Anoyanakis, *Greek popular musical instruments*, Athens, National Bank of Greece, 1979, pag. 95; *Enciclopedia Elefteruzakis*, vol. VII, 1928 (v. simantron); Manol Todorov, *Bălgarski narodni muzicalni instrumenti*, Sofia, Nauca i Izkustvo, 1973, pag. 33-35; *Atlas muzîcalnîh instrumentov narodov SSSR,* Moskva, Izdatelstvo „Muzîka", 1975, pag. 4, 43, 93, 99, 106, 195, 196; B. I. Rabinovici, *Pastuşii baraban-nedavno otkrîtîi ruskii narodnîi instrument*, în *Muzîkalnaia folkloristika*, 3, Moskva, Sovetskii Kompozitor, 1986, pag. 177-241; James Blades, *Percusion Instruments and their History*, London, 1970, pag. 39-40.

[14] James Blades, *op. cit.,* pag. 39-40; v. şi Mircea Eliade, *Taina Indiei*, Editura Icar, pag. 22.

[15] Mircea Eliade, *op. cit.*, pag. 128.

[16] Curt Sachs, *Reallexikon...*

[17] *Patericul,* în col. „Izvoare duhovniceşti", I, Alba Iulia, 1990, pag. 62.

Paladie (364-425), episcop al Elenopolisului din Bitinia, menționează obiceiul deșteptării monahilor pentru slujba de noapte prin ciocănirea în ușile chiliilor, la Ierusalim[19].

Ioan Moshu (sec. VI) menționează obiceiul chemării monahilor din Lavra lui Calamon, situată la Marea Moartă, la procesiuni funerare și la serviciul divin prin baterea toacei[20].

În actele celui de-al doilea sinod nicean (an 787) – deci ale celui de-al VII-lea sinod ecumenic – se menționează obiceiul de chemare la Biserică prin lovirea cu ciocanul într-o scândură de lemn, numită „sfintele lemne sunătoare"[21].

Ion Sofronie al Ierusalimului (†638) și mai târziu Teodor Balsamon (sec. al XII-lea) vorbesc de utilizarea a două tipuri de toacă: *toaca de lemn* și *toaca de fier,* dând toacei și o semnificație simbolică, de „trâmbiță a îngerilor"[22].

Obiceiul chemării la rugăciune prin baterea toacei „se păstrează cu multă evlavie mai ales în România, unde se bate toaca ritmic și cu multe întorsături", consemnează Badea Cireșianu[23]. Obiceiul românilor de a bate toaca pentru chemare la serviciul divin este consemnat în secolul al XVI-lea de mitropolitul Varlaam în *Cazania* de la 1643: „să sculă patriarhul de tocă și strânsă toți creștinii"[24]. În aceeași perioadă arhiepiscopul romano-catolic Marcus Bandinus, în lucrarea sa *Codex Bandinus* (scrisă între anii 1646 și 1648), consemnează obiceiul românilor și al grecilor de înconjurare a bisericii bătând toaca și-l argumentează printr-o versiune a legendei lui Noe – aceasta este, se pare, prima consemnare a acestei legende: „În memoria acestei bătăi de scândură a lui Noe și a binefacerii divine, au luat obiceiul de a bate scândura înainte de tragerea clopotelor. Se consideră aceasta ca un oracol divin" [25].

La unele mănăstiri, toaca de metal, adevărat obiect de artă, este datată. Astfel, toaca de metal din advonul mănăstirii Tismana, în formă de vultur bicefal cu coarne pe ambele capete, surmontate de cruci, păstrează inscripția în chirilică, abia inteligibilă: „Această toacă s-a făcut pentru sfânta mănăstire Tismana cu osârdia și cheltuiala lui Ștefan Ieromonah în anul 1840"[26].

În 1889, călătorul francez Léo Bachelin surprinde la mănăstirea Pasărea (București) momentul înconjurării bisericii cu toaca de mână și îl descrie amănunțit, considerându-l o scenă de neuitat, plină de poezie[27].

3.3.2. Începuturile utilizării toacei ca instrument de cult creștin sunt plasate, potrivit tradiției orale, astfel:

3.3.2.1. în vremea persecuției primilor creștini:

„Bătrânii noștri, când era atunci păgânătatea mare, erau creștinii asupriți. Și ei se adunau în catacombe și semnalul lor la începutul rugăciunii era o blăniță și băteau în blăniță. Și ăștia nu știau semnalul lor și de atunci ne-a rămas nouă toaca. Și când s-a dat libertatea pe timpul lui Constantin cel Mare a rămas toaca la biserici"[28].

---

[18] Sfântul Ioan Casian, *Scrieri alese*, pag. 146-147.

[19] Paladie, *Istoria lausiacă (Lavsaicon),*Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1993, pag. 92.

[20] Ioan Moshu, *Limonariu sau Livada duhovnicească*, Alba Iulia, 1991, pag. 35, 64, 104.

[21] Badea Cireșianu, *Tezaur liturgic al Sfintei Biserici Creștine Ortodoxe de Răsărit*, tom II, București 1910, pag. 155-162.

[22] *Ibidem.*

[23] *Ibidem.*

[24] V. în DLR, tom XI, partea a II-a, București, Ed. Academiei, 1982, pag. 361; nu am putut identifica citatul în ms. C.R.V.45.

[25] V. A. Urechia, *Codex Bandinus*, București, 1895, pag. CLIX.

[26] Alexandru Ștefulescu, *Mănăstirea Tismana*, București, 1909, pag. 143.

[27] V. Tomescu, *Histoire des relations musicales entre la France et la Roumanie*, partea I, București, Ed. Muzicală, 1973, pag. 304.

[28] I.34084, Fevronia China, 75 ani, M. Surpatele (Vâlcea), 23.08.1993.

„Pe timpul persecuțiilor creștinii aveau un consemn de a bate într-o scândură pentru a se aduna la rugăciune. Dacă băteau într-un clopot ieșeau în evidență, așa nu puteau fi depistați. De atunci a rămas un fel de tradiție, bătutul toacei”[29].

3.3.2.2. la începuturile creștinismului, o dată cu înființarea bisericilor:

„Toaca e de când s-a înființat creștinismul”[30], deci „după răstignirea Mântuitorului, de când sunt bisericile”[31].

3.3.2.3. la începuturile vieții monahale:

Toaca a apărut „odată cu începutul vieții monahale. Toaca, biserica, rugăciunea sânt laolaltă. Asta numai în ortodoxie”[32].

„Toaca este de când este și viața monahală, de la inventarea mănăstirilor”[33].

„De când este monahismul cu toaca se cheamă monahii la biserică”[34].

„Pentru prima dată a avut un sens concret, pentru sculare călugărilor”. Aceasta a fost utilizarea practică, apoi a dobândit și semnificație spirituală: „alungarea spiritelor rele”[35].

3.3.3. Obiceiul de anunțare a începutului serviciului divin prin bătaia toacei a generat o serie de expresii populare, printre care amintim expresia *la toacă*, desemnând *vremea toacei*, deci timpul zilei când se bate toaca pentru utrenie sau pentru vecernie. Practica este, de altfel, menționată în folclor, în unele legende (v. anexa 1), balade, descântece, colinde:

„D-auzi gazdă ori n-auzi
Toaca-n cer și slujba-n rai,
Toaca-n cer cum se bătea
Slujba-n rai cum se făcea,
Dumnezeu cum cuvânta.
Maica sfântă se ruga
Îngerii ținând stâlpări
Cântau sfintele cântări
Și să stai să tot privești
Cum făcea slujbe cerești
Pentru-n fiu ce s-a născut
Domnul nost'făr'de-nceput.
Că s-a născut pe pământ
Fiul Tatălui cel sfânt”[36].

3.3.4. Literatura etnologică oferă, la rândul său, informații asupra unor practici populare care utilizează toaca în afara serviciului divin, se desfășoară la vremea toacei sau o invocă. Printre acestea menționăm: *toconelele*[37], *vergelul*[38], *strigarea peste sat*[39], *bricelatul*[40], *scrierea numelor dușmanilor*[41] și a unor *pomelnice* pe toacă[42], unele *practici cu scop apotropaic* (tămăduiri de boli, provocarea ploii, ocrotirea recoltelor, etc.)[43], *delimitarea hotarului statului* [44].

---

[29] I.33901, Neofit Oană, 28 ani, M. Cocoșu (Tulcea), 29.07.1992.

[30] I.34062, Anatolia Badea, 60 ani, Curtea de Argeș (Argeș), 18.08.1993.

[31] I.34066, Luminița Păun, 22 ani, M. Văleni (Argeș), 20.08.1993; v. și Teodor Tarnavski, *Liturgica*, Cernăuți, Editura Mitropolitană, 1929, pag. 233-234.

[32] I.34098, Veronica Torcică, 41 ani, M. Nămăiești (Argeș), 26.08.1993.

[33] I.33910, Teodula Panaitiu, 61 ani, M. Vladimirești (Galați), 31.07.1992.

[34] I.33957, Melania Lazăr, 64 ani, M. Podu Bulgarului (Buzău), 06.08.1992.

[35] I.34090, Veniamin Micle, M. Bistrița (Vâlcea), 25.08.1993.

[36] I.90, monahia Luciana Țărmure, 31 ani, M. Prislop (Hunedoara), 19.07.1986; v. „toaca-n cer” în Ion Mușlea, Ovidiu Bîrlea, *Tipologia folclorului din răspunsurile la chestionarele lui B. P. Hasdeu*, București, Editura Minerva, 1970, pag. 138-142; Tudor Pamfile, *Cerul și podoabele lui după credințele poporului român,* 1915, pag. 9; Lucia Cireș, Lucia Berdan, *Descântece din Moldova,* în col. „Caietele Arhivei de Folclor”, II, Iași, 1982, pag. 66 - *De rosură*, Vicovu de Jos - SV, 1974: „Să te duci în pădure,/ Unde cocoș nu cântă,/ Vacî nu ragi,/ *Nici popă nu toacă*”; Alexandru I. Amzulescu, *Cântece bătrânești*, București, Editura Minerva,1974, pag. 363 - balada Radu Anghel: „Vez', părinte, dă parale/ D-alea, du pă sărindare,/ Ai *toca*, n-ai mai *tocatî*,/ Babile le-ai înșelatî”, etc.

[37] Ion Mușlea, Ovidiu Bîrlea, *Tipologia...,* pag. 520; v. cap. 4,§ 4.6. *Toconelele.*

[38] George Coșbuc, *Elementele literaturii poporale*, Cluj, Editura Dacia, 1986.

[39] Sim. Fl. Marian, *Sărbătorile la români,* vol. II, București, EdituraFundației Culturale Române, 1994, pag. 106.

[40] Sim. Fl. Marian, *op. cit.*, pag. 202.

[41] Practică populară din Moldova consemnată în cercetările personale pe teren.

[42] Practică populară din Muntenia, consemnată în cercetările personale pe teren.

[43] Emilia Comișel, *Folclorul copiilor*, București, Editura Muzicală, 1982, pag. 23 (vindecarea negilor); Ion Mușlea, Ovidiu Bîrlea, *Tipologia...,* pag. 465; Adrian Fochi, *Datini și ersuri populare de la sfârșitul sec.*

§ 3.4. Tipuri de toace

La mănăstirile ortodoxe româneşti se folosesc pentru semnalizare trei tipuri de toacă[45]:

3.4.1. *toaca manuală (portabilă*), numită uzual *toaca de mână* sau *toaca împrejur*, deoarece semnalizarea cu acest instrument se face prin deplasarea tocaşului împrejurul bisericii;

3.4.2. *toaca mare*, numită de unii şi *toaca de sus*, după locul în care este plasată, anume în clopotniţă;

3.4.3. *toaca de fier* sau *tochiţa*, cunoscute în unele sate sub denumirea de *bimba*[46].

3.4.1. *Toaca de mână* este o scândură subţire şi netedă, confecţionată în general din lemn de paltin, scobită în partea mediană pentru a putea fi ţinută în mână (v. anexa 3a).

Părţile componente ale unei toace de mână sunt, după cum le-a numit călugărul Constantin Dumitriu[47]:

- partea de bătaie
- partea de rezonanţă
- partea de susţinere.

Partea de rezonanţă şi partea de susţinere sunt reprezentante de cele două lame simetrice ce se desfăşoară în cadrul scândurii de o parte şi de alta a părţii de susţinere – scobitura din partea mediană a scândurii (v. anexa 3a). De obicei, la ambele capete, toacele de mână sunt prevăzute cu câte 3 sau 4 găuri de rezonanţă dispuse triunghiular sau în cruce, semne cu o mare încărcătură simbolică creştină (v. § 3.8).

Dimensiunile toacelor de mână diferă de la o mănăstire la alta, după cum diferă şi forma lor (v. anexa 2a şi 3a).

Metoda de măsurare a dimensiunilor unei toace este cea folosită în general de constructorii de toace, completată de autoare cu alte coordonate utile (v. anexa 2a).

În una dintre lamele toacei se loveşte ritmic cu un ciocănel din lemn dur, al cărui butoiaş are feţele şi muchiile puţin rotunjite (v. anexa 3d).

La unele mânăstiri din Oltenia, sudul Transilvaniei şi Banat sunt folosite doar în perioada *Săptămânii luminate* toace de mână de dimensiuni mici, menite să alcătuiască ansamblul de toace şi clopote prin care este chemată „toată suflarea să-L laude pe Domnul” – *Psalmul 150* (v. anexa 3a, fig. 13 şi 14).

3.4.2. *Toaca mare* este o scândură din lemn de paltin alb sau din altă esenţă (v. § 3.5), atârnată de un suport în clopotniţă sau în curtea mănăstirii, în care se loveşte alternativ cu două ciocănele (v. anexa 2b).

Este prevăzută la extremităţi cu *găuri de rezonanţă*, în număr variabil de la o toacă la alta, dar dispuse aproximativ simetric în formă de cruce sau cruce încadrată în semicerc, simboluri mistice semnificând aspiraţia unirii cu Dumnezeu (v. § 3.8).

Unele toace, cum sunt cele de la mănăstirile Suceviţa (SV) şi Vasiova (TM), au înfipte la capete benzi metalice încreţite, dispuse pe lăţime, cu scopul măririi rezistenţei lemnului.

Ca particularitate a mănăstirii Vasiova (TM), menţionăm soluţia atârnării unei greutăţi de toaca mare, pentru ca să nu se mişte în bătaia vântului şi cu rol de amplificator sonor (v. anexa 3a fig. 17 şi 18).

---

al XIX-lea, Bucureşti, Editura Minerva, 1976, pag. 255-256 (practică la secetă), Sim. Fl. Marian, *Sărbătorile....*, vol. III, Bucureşti, Editura Göbl, 1901, pag. 113-114.

[44] I. culeasă de cercetătorul Ion Ghinoiu din satul Plopşoru (GJ) în 1972.

[45] Ioasaf Ganea, *Toaca în cultul Bisericii Ortodoxe Române; semnificaţia şi importanţa ei*, în BOR, 1979, nr. 1-2; Badea Cireşianu, *Tezaur liturgic al Sfintei Biserici Creştine Ortodoxe de răsărit*, T II, Bucureşti, 1910, pag. 155-162.

[46] Cercetătorul Iosif Herţea a întâlnit această denumire în satul Tâmpa (Hunedoara).

[47] I. Constantin Dumitriu, 25 ani, M. Putna (SV), inf. la 10.08.1983.

3.4.3. *Toaca de fier (tochița*) este o placă metalică de diferite forme, agățată la intrarea în bisericile mănăstirilor – de obicei în partea dreaptă a uşii –, în care se bat diferite semnale cu unul sau două ciocănele metalice, în anumite momente ale slujbei divine. Unele tochițe sunt adevărate obiecte de artă (v. anexa 3).

§ 3.5. Construcția toacelor

Pentru stabilirea modului de construire a unei toace am folosit informațiile obținute de la patru constructori de toace, precum şi cele primite de la tocaşi şi alți informatori, deoarece există păreri diferite în general în legătură cu selecția lemnului.

Confecționarea unei toace se desfăşoară în general în trei etape:

1) selectarea lemnului şi a porțiunii adecvate;

2) uscarea lemnului;

3) finisarea toacelor.

1) Lemnul de rezonanță preferat este paltinul şi acesta trebuie să îndeplinească anumite condiții:

a) „trebe paltin alb, nu cu coajă roşie”[48];

b) să fie despicat manual.

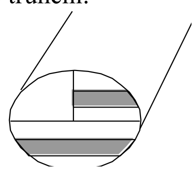
„Paltinul, după tradiție, se spune că are o rezonanță deosebită când este despicat. Tradiția a fost verificată şi de noi ca muzicalitate. E crăpat în longitudinea fibrei”[49]. „Lemnul se crapă-n lobă, el se cioplește şi pe o parte şi pe alta”[50].

c) „Lemnul trebe tăiat în luna noiembrie, toamna. Trebe uscat bini şî geluit”[51]. „Lemnul acesta se taie din pădure începând din luna octombrie, maxim luna februarie când nu are sevă în el”[52].

d) În general „copacii pentru rezonanță au sunetul clar chiar în timpul vegetației, aceasta constatându-se prin lovituri în trunchi înainte de tăiere. Nu trebuie să aibă pungi de răşină”[53].

Lemnul de toacă este adus în unele locuri de către rudari (țiganii care taie lemne pentru gard şi pentru şițe), căci ei sunt meşteri şi ştiu „cum să taie lemnul”[54].

Toaca de mână se confecționează „din sfert de butuc”[55], iar pentru toaca mare trunchiul „îl crăpi în două”[56]. Pentru toaca de mână fiecare trunchi se despică apoi în trei lame, dintre care se ia treimea din mijloc (cea haşurată în desen). Această parte se taie „felii” groase de 3-5 cm, căci se subțiază la finisare. Pentru toaca mare se ia de asemenea porțiunea haşurată din jumătatea de trunchi.



---

[48] I. Damian Petrincu, 58 ani, M. Sihăstria (NT), tocaş şi constructor de toace, inf. la 31.08.1983 şi Varlaam Coroian, 34 ani, M. Polovragi (GJ), I. Mg.5769 AIEF, 01.08.1993.

[49] I. Andronie Vartolomeu, 37 ani, M. Cozia (VL), constructor de toace, inf. la 25.07.1989.

[50] I. Varlaam Coroian, 34 ani, M. Polovragi, 01.08.1993.

[51] Idem.Nota 48.

[52] I. Mg. 5769 AIEF, Varlaam Coroian, 34 ani, M. Polovragi, 01.08.1993.

[53] Cristescu Mihai, 65 ani, Vatra Dornei (Suceava), inf. la 01.09.1991.

[54] I. Daniil Băicuş, 78 ani, M. Cozia (Vâlcea), inf. la 26.07.1989.

[55] ***Ibidem.***

[56] I. Damian Petrincu, 58 ani, M. Sihăstria, inf. la 31.08.1983.

În privința porțiunii de trunchi cea mai adecvată există opinii diferite, predominând cea potrivit căreia se evită inima lemnului „pentru că inima formează fisuri şi nu merge, plesneşte, [...] se desprind fibrele”[57].

e) „Nu se permite cu noduri”, spun unii constructori, pentru că „nodul îi opreşte rezonanța”. Spre exterior „fibrele sunt mai dulci, mai fine şi lemnul mai moale şi are rezonanță”[58].

Cu toate acestea, tocaşii preferă toacele cu noduri, pentru că acestea le oferă posibilități suplimentare de exploatare timbrală:

„Florile le fac pi noduri, că am impresia că sună altfel şi mai tare”[59]. „Este bine să fie şi câte-un nod pe toacă pentru că în momentul acela sună foarte frumos, cel care ştie să toace, are un răsunet extraordinar de plăcut pe aceste noduri” [60].

„Punctele de rezonanță pe toacă sunt diferite. Ele se observă după noduri, după fibre, acolo unde sunt mai dese”[61].

2) Uscarea lemnului trebuie să se facă, după spusele aceluiaşi practicant putnean Constantin Cenuşe, în „aer liber, la umbră, că la soare crapă”. După unii uscarea se face prin stivuire, având grijă să nu se curbeze în situația în care este despicat în fâşii de verde[62].

Potrivit altor păreri, lemnul trebuie uscat „în forma lui inițială vreo trei-patru ani, în loc acoperit, fără umezeală”, deoarece „cu cât trece o perioadă mai mare cu atât sună mai bine”[63]. Stadiul de uscare a lemnului „se simte cu mâna”[64] şi la finisarea la maşină, căci atunci „când se lucrează material uscat iese o aşchiere mai fină”[65].

3) Finisarea toacelor se face mecanic, dându-le forma şi dimensiunile considerate de constructori a fi optime. Dimensiunile unei toace de mână sunt:

	Sucea Ilie	Varlaam Coroian	Daniil Băicuş	Vartolomeu Andronie
lungimea	2 m	~3 m	2 - 2,5 m	1,75 m
lățimea	9 cm	15 - 20 cm	12 - 14 cm	12 cm
grosimea	2 cm	2 - 2,5 cm	18 - 20 mm	2,5 - 3 cm

După măsurătorile efectuate de autor, aceste dimensiuni variază între 2-3 m lungimea, 8,8-16 cm lățimea, 1,8-2 cm grosimea şi 15-17 cm lungimea părții de susținere (v. anexa 2a şi 2b).

La toaca mare „lemnu' trebe să fie gros di vreo 2-3 cm, lung di vreo 4 m şi lat di vreo 30 di cm”[66]. „Ea trebe să aibă o lungime maximă şi de 4 metri chiar şi minimă de 2 metri;

---

[57] I. Sucea Ilie, 61 ani, tâmplarul M. Turnu (Vâlcea), 26.07.1989.

[58] ***Ibidem.***

[59] I. .Polixenia Gudea, 36 ani, M. Timişeni (Timiş), inf. la 19.07.1989.

[60] I. Varlaam Coroian, 34 ani, M. Polovragi, 01.08.1993.

[61] I. Constantin Cenuşe, 20 ani, M.Putna (Suceava), 09.08.1983..

[62] I. Daniil Băicuş, 78 ani, M.Cozia (Vâlcea), 26.07.1989.

[63] În volumul *Şuieră iarba, cântă lemnul*, Bucureşti, I.C.E.D., 1981, pag. 101. Constructorul de instrumente muzicale Mihai Lăcătuş spune că „la foioase (paltinul în special) lemnul se lucrează mai uşor când este verde, când are carnea mai moale”.

[64] Coroi Liviu, 23 ani, M. Izbuc (Bihor), 15.07.1988. Secretele de construcție a toacelor le-a învățat, după cum a mărturisit, de la părintele Olan Domițian de la M.Cetățuia(Iaşi).

[65] Andronie Vartolomeu, 37 ani, M.Cozia (Vâlcea), constructor de toace, 25.07.1989.

[66] Damian Petrincu, 58 ani, M. Sihăstria (Neamț), constructor de toace, 31.08.1983 şi Varlaam Coroian, 34 ani, M. Polovragi (Gorj), 1.08.1993, inf. Mg. 5769 A.I.E.F.

depinde de lemn. Şi grosimea trebe să fie 3-4 cm şi lăţimea trebe să fie cât de lată, chiar de 30 şi chiar de 40 de cm, depinde de lemn şi să nu fie cariată, pentru că nu rezistă."[67]

Printre condiţiile pe care trebuie să le îndeplinească în vederea realizării unei bune sonorităţi menţionăm următoarele:

a) „Dacă-i grosimea prea mare nu mai are rezonanţă"[68];

b) Găurile de la extremităţi „să fie neapărat date"[69];

c) „Pentru agăţat trebe să aibă găuri şi să nu fie agăţată di piron"[70];

d) „Toaca trebuie să arate simetrică, într-o simetrie perfectă"[71];

e) „Să nu fie cariată, pentru că nu rezistă"[72];

Semnalăm, ca o particularitate de construcţie, toaca mare de la mănăstirea Vasiova (jud. Timiş), care are atârnată o greutate „pentru ca să ţână tonul"[73], deci ca să nu se mişte în bătaia vântului.

Ciocanele, în general, se confecţionează la strung „din lemn mai tare"[74]şi anume:

a) din *nuc*, iar coada „se pune neapărat din fag, că e mai tare"[75];

b) „din *paltin* fiert în ulei, ca sî nu crapi"[76];

c) din lemn de *salcâm*, pentru că „salcâmul uscat tare se face ca osul. Şi trebuie bătut cu mai tare pe tare"[77].

d) „din lemn de *fag* aburit" sau „de *ulm*; de exemplu de *corn*; dacă se găseşte corn, este dintr-o singură bucată. Fără ca să fie găurit, cornul este cel mai rezistent lemn posibil şi care are o nuanţă de paltin extraordinar de plăcută. Iară este bun şi *salcâmul,* pentru că el are o fibră, este fibros. Mai este bun şi *carpenul*; el iară este fibros şi rezistent la bătaie, la lovituri"[78].

Ciocanele bune sunt cele de forma unui elipsoid de rotaţie retezat la capete şi cu muchiile rotunjite, deci ca „oul di găină, da' nu la capăt".[79]

„Cele mai bune sunt ciocanele bombate; ele alunecă foarte repede şi se pot da 3 lovituri din acelaşi mers"[80] (v. § 3.7 bătaia cu recul; v. anexa 3d).

De asemenea, trebuie să aibă mărime şi greutate convenabile.

„Nu trè să fie nici prè greli, nici prè uşoari"[81].

„Bineînţeles, este după mâna fiecăruia. Călugării trebuie să aibă – ciocanele – mai mari ca şi călugăriţele. Ciocanele trebuie să aibă o lungime de 20-20 şi ceva de cm, până la 25 de cm să fie coada ca să se poată face florile, să se poată toca foarte frumos în bătăi scurte, să nu se lovească de podul palmei şi ciocănelele să aibă mărimea până la maxim 7 cm"[82].

Anterior ciocanelor confecţionate la strung se foloseau ciocane din rădăcină, numite *ciocuri* (v. anexa 3d, fig. 17 şi 18).

Rar se întâlnesc ciocane de forma maiurilor (v. anexa 3d, fig. 16).

---

[67] ***Ibidem***.

[68] I. Varlaam Coroian, nota 66.

[69] Coroi Liviu, 23 ani, M.Izbuc (Bihor), 15.07.1988..

[70] ***Ibidem***.

[71] Damian Petrincu, 58 ani, M.Sihăstria (Neamţ), constructor de toace, 31.08.1983, 31.08.1983 şi Varlaam Coroian, 34 ani, M.Polovragi (Gorj), 1.08.1993.

[72] Coroi Liviu, v. Nota 64.

[73] Varlaam Coroian, 34 ani, M.Polovragi (Gorj), 1.08.1993, inf. Mg. 5769 A.I.E.F I.

[74] Filofteea Nistor, 33 ani, stareţa M. Vasiova (Timiş), 20.07.1989.

[75] Andronie Vartolomeu, 37 ani, M.Cozia (Vâlcea), constructor de toace, 25.07.1989

[76] Damian Petrincu, 58 ani, M.Sihăstria (Neamţ), 31.08.1993..

[77] I. Ioachim Giosanu, 29 ani, M. Bistriţa (Neamţ), inf. la 22.08.1983.

[78] Varlaam Coroian, 34 ani, M.Polovragi, 1.08.1993.

[79] I.Gavril Trifon, 55 ani, M. Neamţ (Neamţ), inf. la 02.09.1983.

[80] Varlaam Coroian, 34 ani, M.Polovragi, 1.08.1993.

[81] Idem.

[82] Idem.

§ 3.6. Posibilităţile sonore ale diverselor toace

Ca instrument rudimentar producător de sunet, toaca este încadrată în categoria plăcilor lovite. Acestea pot vibra longitudinal şi transversal. Asemenea barelor şi toaca poate forma unde staţionare cu un număr variabil de ventre şi noduri, adică poate vibra şi parţial, pe porţiuni. Ca atare şi toaca poate produce sunete parţiale, cu frecvenţe mai mari decât ale sunetului fundamental, care corespunde, de obicei, lungimii totale a corpului vibrator.

În general se consideră că sunetele parţiale ale plăcilor nu mai sunt sunete armonice[83]. Toacele studiate şi materialul muzical înregistrat la mănăstiri ne oferă o altă imagine a posibilităţilor sonore ale unei plăci de lemn.

În ciuda faptului că toaca este un instrument muzical rudimentar, ea oferă tocaşilor neaşteptat de multe posibilităţi de variaţie a sonorităţii sub aspect melodico-timbral. Acest fapt a fost remarcat şi de Tiberiu Alexandru, care afirmă că "sonoritatea obţinută pe diferitele porţiuni ale scândurii, împletită cu ritmul felurit în care e lovită, este surprinzător de bogată"[84].

1) Posibilităţile sonore ale *toacei de mână* sunt doar de natură timbrată, obţinându-se sunete închise şi grave în zona apropiată părţii de susţinere şi sunete din ce în ce mai penetrante, mai acute, pe măsură ce ne deplasăm spre capetele lamei. Deoarece sunetele emise la toaca de mână nu au înălţime precisă, notarea lor pe portativ indică timbre mai acute sau mai grave, închise sau penetrante.

2) *Toaca de metal* este folosită doar ca timbru general, fiind monotimbrală.

3) Toaca mare oferă cele mai mari posibilităţi sonore, cele mai bune toace (cu precădere cele din Moldova) putând emite atât sunete diferite cu înălţime precisă, cât şi variaţii timbrale ale acestora. Toaca „dacă n-o baţ' în mai multe locuri nu tragi nici un folos"[85].

În general:

a) sunete de înălţime diferită se emit în locuri diferite dispuse pe lungimea toacei;

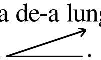
b) se pot emite sunete de aceeaşi înălţime în mai multe locuri dispuse pe lungimea toacei, aspect exploatat de tocaşi în bătaia cu deplasare sinusoidală de-a lungul toacei;

c) sunete de aceeşi înălţime, dar cu un timbru diferit, se emit pe aceeaşi linie a lungimii toacei, dar lovind în locuri diferite pe înălţimea sa;

d) sunete penetrante, puternice, se emit pe noduri.

Sonoritatea toacei este testată de tocaşi în introducerile semnalelor, alegându-şi o zonă preferată din punctul de vedere al calităţii sunetelor. Majoritatea tocaşilor preferă zona mediană a toacei, situată între punctele de suspendare, orientându-se şi după locul în care se află nodurile. „Când vreau să toc mai dulci, mă duc în porţiunea toacei undi este lemnul mai slab, mai înfoiat. Pi cioturi sunetul este mai mari şî mai înalt"[86].

§ 3.7. Tehnica instrumentală

3.7.1. *Toaca de mână* „se ţine sprijinită pe podul palmei stângi"[87], fiind purtată de tocaş la înălţimea umărului, cu lama de bătaie înspre direcţia de deplasare, puţin aplecată în faţă (v. anexa 3a, fig. 15, 16). Tehnica de bătaie constă în lovirea ritmică a scândurii cu un ciocănel, fie aproape de partea de susţinere, fie cu deplasare de-a lungul toacei. Deplasarea de-a lungul toacei generează vibraţii timbrale, ce sunt marcate prin note de alte înălţimi şi semnul .

---

[83] Dem Urmă, *Acustică şi muzică*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1982, pag. 169.

[84] Tiberiu Alexandru, *Instrumentele muzicale ale poporului român*, pag. 31.

[85] I. Husarciuc Vartolomei, 57 ani, M. Suceviţa (Suceava), 12.08.1983.

[86] I. Gheorghe Diaconu, 23 ani, M. Bistriţa (Neamţ), 22.08.1983.

[87] I. Constantin Dumutriu, M.Putna (SV), 10.08.1983.

Ca tipuri de bătaie se distinge vizual şi auditiv:
a) bătaia liniară, „în două părți”[88];
b) bătaia în cruce;
c) bătaia în triunghi.
d) *Florile* se obțin fie aruncând ciocanul lateral, fie lovind în acelaşi loc, dar cu forță.
e) bătaia cu deplasarea ciocanului de-a lungul toacei.

3.7.2. La *tochiță* se foloseşte fie tehnica de bătaie de la toaca de mână, fie cea de bătaie la toaca mare, în funcție de numărul ciocanelor utilizate.

3.7.3. La *toaca mare* tehnica de bătaie se bazează pe alternarea mâinilor în bătaie ritmică rapidă: „Când un ciocan e-n toacă, celălalt trebuie să fie ridicat”[89] (v. anexa 3b, fig. 19 şi 20).

Ciocanele se țin lejer, „ca să joace în mână”, căci aşa „cum este jocul ciocanelor, aşa va merge şi toaca”[90]. Se foloseşte bătaia din încheietura mâinii, amplificată fiind şi de folosirea antebrațului, mai ales la realizarea *florilor.*

3.7.3.1. Din punctul de vedere al modului de atac distingem:

a) lovire cu toată partea de bătaie a ciocanelor – bătaia obişnuită;

b) bătaia cu recul simplu sau dublu, notată prin semnul sau , folosită numai în introduceri, unde tempoul este mai lent;

c) accentele puternice ce realizează *florile* sunt obținute prin aruncarea laterală a ciocanului, amplificarea loviturii din antebraț şi (sau) lovirea toacei pe noduri. În transcrieri acestea sunt redate prin note cu codița îndreptată în sus.

d) lovire pe muchia ciocanului, generând sunete seci, precipitate şi efecte de ecou, notate, primele prin , iar următoarele prin nuanțe.

3.7.3.2. Din punctul de vedere al direcției de deplasare a ciocanului drept, distingem:

a) *bătaia liniară,* folosită de majoritatea tocaşilor, în următoarele forme:

- „în două părți cu dreapta, iar stânga pe loc”[91];

- „ în cruce cu dreapta şi stânga pe loc”[92];

- cu dreapta în triunghi şi stânga pe loc, generând formule de ison pe şase şaisprezecimi şi flori ternare[93];

b) bătaia circulară, notată cu semnul , plasat deasupra formulei de ison, având ca efect o sonoritate rostogolită. Acest mod de bătaie ne-a fost descris astfel: „cu dreapta mă rotesc”[94].

Din punctul de vedere al direcției de deplasare cu ambele ciocane, deodată, pe toacă, distingem:

a) deplasare liberă de-a lungul toacei, generând schimbări de înălțime sau timbru, ce se reflectă în notație prin deplasarea desenului pe altă linie a portativului;

b) bătaia sinusoidală cu deplasarea ambelor mâini de-a lungul toacei, având ca efect variații de înălțime, notată prin semnul ;

c) bătaia cu deplasare verticală pe lățimea toacei, marcată cu semnul , având ca efect realizarea unor crescendouri şi variații timbrale. În orice bătaie cu deplasare pe toacă mâna stângă însoțeşte pe cea dreaptă.

---

[88] I. Anatolia Dumitrache, 21 ani, M. Vasiova (Timiş), 21.07.1989.
[89] I. Ştirban Andreea, 30 ani, M. Agapia (Neamț), inf. la 25.08.1983.
[90] Filofteea Nistor, 33 ani, M.Vasiova (Timiş), 21.07.1989.
[91]Dumitrache Anatolia, 21 ani, M.Vasiova (Timiş), 21.07.1989.
[92] *Ibidem.*
[93] V. Constanța Cristescu, *Ritmul...*, lucr. cit; v. şi cap. 5.
[94] I. Ioachim Mihalache, 30 ani, M. Cozia (Vâlcea), 25.07. 1989.

Arta chemării la rugăciune prin toacă cere anumite disponibilităţi muzicale şi fizice, ceea ce micşorează numărul performerilor virtuozi. Cu toate acestea, fiecare monah trebuie să ştie să bată toaca, chiar dacă nu o poate face artistic (v. cap. 4, § 4.4.1).

§.3.8. Simbolica mistică ortodoxă a semnelor încifrate pe toacă şi în tehnica instrumentală

În cultul Bisericii Ortodoxe fiecare act liturgic şi fiecare instrument de cult are o încărcătură simbolică profundă (v. cap. 4, § 4.4.2.). Bătutul toacei este un act liturgic, iar semnele schiţate pe instrument, atât în construcţie (v. § 3.5) cât mai ales în timpul semnalizării liturgice, prin simbolica lor creştină, reflectă dinamica stărilor sufleteşti în drumul anevoios al devenirii duhovniceşti a omului, anume „toate stările, toate mişcările, cele ale minţilor, cele ale sufletelor, cele ale trupurilor”[95].

3.8.1. *Mişcarea circulară* este legată de simbolica creştină a *cercului.* El este *simbolul eternităţii* prin infinitatea sa, dar şi *simbolul dragostei creştine*. „De aceea Dumnezeirea e închipuită ca o cruce în cerc ⊕”[96]. Cercul auriu este *simbol al luminii*, fiind un însemn al sfinţilor. Crucea în cerc închipuie Persoanele Sfintei Treimi.

Toate aceste simboluri ale cercului decurg din înseşi numele divine. Dumnezeu este nemărginit, etern, este *Cuvântul, Iubirea, Lumina, Viaţa, Calea, Adevărul, Frumosul, Binele* etc.

Referitor la mişcările sufletului, Sfântul Dionisie pseudo-Areopagitul spune: „Despre minţile divine se spune că se mişcă în formă circulară, când sunt unite cu strălucirile cele fără început şi fără sfârşit ale frumosului şi binelui. [...] Mişcarea sufletului este în formă circulară, adică o întoarcere în sine de la cele din afară; o concentrare unitară a facultăţilor sale spirituale, care-i imprimă, ca într-un cerc, un fel de mişcare liberă de rătăciri şi-l întoarce de la multiplicitatea lucrurilor din afară, îndreptându-l mai întâi spre sine însuşi şi apoi, după ce s-a verificat pe sine, unindu-l cu facultăţile cele ce sunt într-o perfectă unitate. În chipul acesta îl călăuzeşte ea (mişcarea concentrică) spre frumosul şi spre binele care este mai presus de toate cele existente, unul şi acelaşi, fără început şi fără sfârşit”[97].

3.8.2. *Mişcarea în linie dreaptă* este, după Sfântul Dionisie Areopagitul, mişcarea minţilor „când ele înaintează ca să îngrijească de cele inferioare, diriguind toate cum se cuvine”[98]. Sufletul „se mişcă drept înainte, când nu se retrage în sine, prin vreo capacitate intelectuală unică (căci aceasta, precum am spus, aparţine mişcării circulare); ci atunci când înaintează spre lucrurile din jurul său, este influenţat de cele din afară, ca de nişte simboluri variate şi multiple şi se înalţă spre teoriile cele simple şi unificatoare”[99].

3.8.3. *Mişcarea în formă spirală* este prezentă atât în mişcarea minţii (în accepţiunea teologică, (v. cap. 4 § 4.1.), cât şi în cea sufletească. „Dar se mişcă (mintea) şi în formă spirală, deoarece atunci când, în chip providenţial, călăuzesc cele inferioare, rămân neschimbate în identitatea lor, învârtindu-se în jurul frumosului şi binelui din care răsare acea identitate. [...] *Sufletul* însă se mişcă într-o formă spirală, de câte ori este luminat, după puterile sale, de cunoştinţe divine, nu în chip intuitiv şi unitar, ci prin procesul raţiunii discursive, ca pe nişte lucrări mixte şi alternative”[100].

---

[95] Dionisie pseudo-Areopagitul, *Despre numele divine. Teologia mistică*, Iaşi, Institutul European, 1993, pag. 78.
[96] Victor Aga, *Dicţionar...,* pag. 220.
[97] Dionisie pseudo-Areopagitul, *op. cit*., pag. 78.
[98] *Ibidem.*
[99] *Ibidem,* pag. 79.
[100] *Ibidem*, pag. 78-79.

3.8.4. *Bătaia în triunghi* şi *triunghiul* însemnat pe toacă prin repartizarea găurilor de rezonanţă trimite la simbolul triunghiului echilateral, anume cel al *atotştiinţei* şi al *providenţei dumnezeieşti,* al strălucirii dumnezeirii şi al puterii ei[101]. De asemenea, ne duce cu gândul la simbolica creştină a numărului 3 (v. cap. 6 § 6.5). Triunghiul, spune Sfântul Evagrie Ponticul, este „cunoştinţa cucernică a Treimii"[102].

3.8.5. *Bătaia în cruce*, cea mai frecventă, este fundamentală, integrând simbolica creştină a celorlalte semne cu simbolul celei mai sublime idei şi lucrări din opera mântuirii. „E chipul lemnului de viaţă făcător, pe care a fost răstignit Mântuitorul şi care din semn de ocară a devenit cel mai frecvent obiect sfânt, prin roadele aduse de El"[103]. Crucea este scutul bisericilor şi steagul de biruinţă al creştinilor. Forma fundamentală a crucii este cea grecească **†** (sau *crucea patimilor*), cea latină (*crux immissa*) †, cea egipteană (*crux commissa*) **T**, numită crucea lui Antoniu sau a tâlharilor şi crucea lui Andrei (*crux decusatta*) **X**[104]. Cele patru braţe ale crucii închipuie cele patru virtuţi creştine: iubirea, răbdarea, ascultarea şi iertarea păcatelor[105]. Crucea în cerc ⊕ simbolizează Dumnezeirea, veşnicia şi Trinitatea. Este simbol al pomului vieţii, fiind „lemn de viaţă mirositor" şi „copac bine înfrunzit"[106]. Este simbol al arcei lui Noe, „căci precum Noe cu ai săi s-a mântuit prin arcă, aşa s-a mântuit lumea prin cruce"[107]. Crucea este simbolul scării raiului[108], este „legătura noastră cu Dumnezeu prin jertfă, este scara pe care urcă rugăciunea noastră la cer, este uşa Tainelor şi izvorul virtuţilor", deci este „rădăcina vieţii"[109].

Crucea este aşadar simbolul de biruinţă asupra morţii, căci Iisus ne-a mântuit prin *patimă, moarte* şi *înviere.*

Semnul crucii şi *facerea semnului crucii este rugăciune*, fiind numită *Rugăciunea crucii*, a cărei formă o dau cuvintele rostite („În numele Tatălui, al Fiului şi al Sfântului Duh, Amin"), iar materia o constituie mişcările mâinilor[110].

Semnul crucii este *simbol al verticalităţii*, unind locurile centrale ale omului: *fruntea* (locul gândirii) – corespunzând lui Dumnezeu Tatăl spre care ne înălţăm prin Hristos –, *inima* (locul sentimentelor) ce trebuie să devină locaş al lui Hristos – ea corespunde întrupării Tatălui în Iisus – şi umerii simbol al puterii, închipuind Duhul Sfânt, „puterea şi tăria noastră"[111]. Însemnarea crucii pe o persoană sau pe un obiect înseamnă „pogorârea darului de sus asupra acestora"[112], este un gest sfinţitor, căci Crucea este „dătătoarea darurilor Duhului"[113].

Simbolica gesturilor tocaşilor dezvăluie credinţa şi aspiraţia mântuirii prin cruce, căci în concepţia teologică ortodoxă mântuirea omului este înţeleasă nu numai în sens de

---

[101] Victor Aga, *op. cit., Triunghiul.*
[102] V. *Filocalia*, 1, pag. 91.
[103] Victor Aga, *op. cit*., pag. 82.
[104] *Ibidem.*
[105] *Ibidem.*
[106] *Acatistier*, Galaţi, Episcopia Dunării de Jos, 1994, pag. 45 şi 49.
[107] Victor Aga, *op. cit.*, pag. 82.
[108] *Ibidem.*; v. şi *Acatistier*, pag. 45.
[109] Predica episcopului Teodosie Snagoveanul - Arhiepiscopia Bucureştilor, la liturghia din 18.09.1995, M. Antim, Bucureşti.
[110] Victor Aga, *op. cit*., pag. 300.
[111] *Ibidem*, pag. 301.
[112] *Ibidem.*
[113] *Acatistier*, pag. 46.

tămăduire, de răscumpărare, ci în sens de *îndumnezeire*, conținutul antropologic real al îndumnezeirii fiind *hristificarea*[114].

§ 3.9. Modul de învățare a *toacei*

În viața monahală, învățarea baterii toacei este una dintre primele ascultări ale novicelui după intrarea în mănăstire.

„Când vine novicea la mănăstire, este verificată de maici în legătură cu urechea muzicală. Acelea sunt puse să cânte. Cele ce nu au ureche sunt puse să citească [la strană, nota n.C.C.] şi altele, cărora le şi place, sunt învățate să toace"[115].

„Prima satisfacție a tânărului când vine la mănăstire este să bată toaca. Că asta nu oricine poate să o facă; este şi pentru asta un talent"[116].

„Venind la mănăstire asta este: să-nveți toaca"[117].

„Un părinte care venea pe la noi, părintele Ganea, care acum se află în mănăstirea Cernica, ne spunea mult despre viața sfinților care făceau ascultare în mănăstire. Spunea că şi acel care se lovea de pereții clopotniței, alergând la clopote, care înseamnă glasul Domnului, spunea că şi acel lucruşor, oricât de mic, este socotit mare înaintea lui Dumnezeu. Şi atunci buluc vreo zece alergau la toacă"[118].

Dincolo de etapa de inițiere în viața monahală, bătutul toacei intră în sarcina paraclisierului.

Învățarea toacei presupune deprinderea unei maniere de bătaie obstinată, care apoi, în funcție de talentul tocaşului, este ornamentată prin *înflorire* (v. cap. 3, § 3.7; cap. 5, § 5.1 şi cap. 6, § 6.1).

Toaca se învață de obicei prin imitare:

„Tocatu' să fură unu di la altu"[119].

„Eu num'-am furat. Asta nu să-nvață, să fură. Înveț' aşa, dacă eşti isteț"[120].

„După ureche; nu-i ceva cari să-nvață ca la şcoală"[121].

Cel ce învață exersează individual pe diverse obiecte, până ce-şi formează deprinderea de a bate alternativ şi egal cu ambele mâini. Se exersează pe o scândură, pe copac, pe masă, pe perină, pe o blăniță, dar şi direct pe toacă. Iată câteva relatări sugestive:

„Păşteam oile prin păduri şî băteam cu bețâli pi copaci. Singură cu ciocanili; plăcerea ritmului şî auzeam diferite ecouri şî li punem pi toacă"[122].

„Am tocat şi pe garduri şi pe masă cu degetele şi în pădure cu ciocanele pe fagi. Erau fete mai mari şi noi asistam şi la toaca lor, că meseria se fură"[123].

„Mai dădeam aşa pi câte-un lemn când mergeam la ascultare. Şî cu unul şî cu altul [cu bețe, nota n. C.C.] şî duminica sau la sărbătoare băteam aici (pe toacă, nota n., C.C.)"[124].

„Luam ciocanili de porumb şi băteam în scândură, în coada săpii"[125].

---

[114] Panayotis Nellas, *Omul - animal îndumnezeit (pentru o antropologie ortodoxă),* Sibiu, Editura Deisis, 1994, pag. 20. Obs: traducerea corectă a titlului este ***Omul – viețuitor îndumnezeit…***

[115] I.32, maica Cristofora Hârjoabă, M. Văratec (Neamț), 22.08.1983.

[116] I.33949, Eftimia Munteanu, 57 ani, M. Barbu (Buzău), 5.08.1992. „Toaca o face mai mult tineretul". I33943, părintele Benedict, 87 ani, M. Ciolanu (Buzău), 05.08.1992.

[117] I.33878, Nectaria Andrei, 60 ani, M. Cilic-Dere (Tulcea), 26.07.1992.

[118] I.34074, Varvara Neag, M. Dintr-un Lemn (Vâlcea), 21.08.1993.

[119] I.66, Gherasim Condurat, 65 ani, M. Secu (Neamț), 01.09.1983.

[120] I.65, Toader Dobreanu, 70 ani, M. Secu(Neamț), 01.09.1983.

[121] I.33897, Vasile Scutaru, 21 ani, M. Cocoşu (Tulcea), 28.07.1992.

[122] I.33870, Teodora Macovei, 63 ani, M. Antim (Bucureşti), 06.06.1992.

[123] I.34062, Anatolia Badea, 60 ani, M. Curtea de Argeş, 18.08.1993; Paraschiva Precup, 73 ani, M. Văleni, 20.08.1993; I.34068, Taisia Bârdici, 65 ani, M. Văleni (Argeş), 20.08.1993.

[124] I.33885, sora Ana, M. Saon (Tulcea), 28.07.1992.

„Pă blană, pân curte, pă gard, cu ciocan, cu băţ, cu ce găseam”[126].

„Până am învăţat să toc ţineam blăniţa lângă mine şi două ciocănele şi la vaci, când păzeam, puneam blăniţa jos şi învăţam să tocăm”[127].

„Prima dată am bătut pe masă, cu linguriţe”[128].

Alteori, învăţarea se face pe bază de demonstraţie.
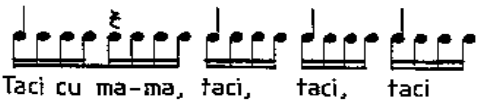
„M-a învăţat un cantor. Îmi lua mâinile şi mi le purta. Şi-mi zicea că unul trebuie să meargă continuu, iar celălalt să-ncerc să fac nişte floricele, să caut unde răsună mai bine toaca”[129].

„Eu am învăţat pe alţii purtându-li mâna. Stăteam în spatele lor, purtându-li mâna. Întâi îi pun să bată egal pi loc. Apoi cu dreapta pleci într-o parte. Apoi îi pun să facă variaţii de la ritmu' de bază. Fac cu ei lecţii pur şi simplu. Îi pun să-şi imagineze ceva în minte, ca de exemplu, mersul trenului”[130].

Important este ca la început monahul să-şi formeze deprinderea bătăii obstinate a formulelor de ison şi abia apoi să treacă la însuşirea tehnicii de accentuare şi variere melodico-timbrală.

În alte locuri, anumite formule de bătaie sunt asociate unor ritmuri din natură, ca de exemplu „tropotul de cai” (formulă punctată sau de tip dactilic).

În cazuri rare, deprinderea *florilor* se face pe modele de text sau pe diferite silabe onomatopeice:

a) 
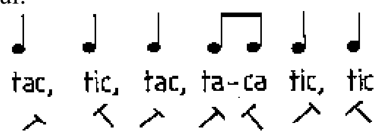
[131]

b) 

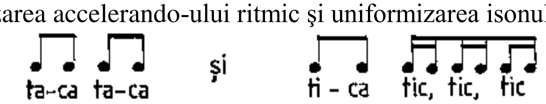
[132]

c) Unii tocaşi îşi diferenţiază lexical formulele de bătaie în funcţie de structura pieselor. Astfel:

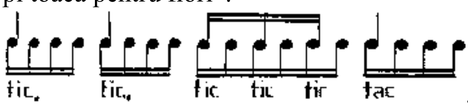
c_1) începutul:



c_2) realizarea accelerando-ului ritmic şi uniformizarea isonului:



c_3) „să umblă pi toacă pentru flori”:



[133].

---

[125] I.33889, Jenica Moldoveanu, 32 ani, M. Saon (Tulcea), 28.07.1992.

[126] I.34069, Petronia Tacu, 72 ani, M. Văleni (Vâlcea), 20.08.1993.

[127] I.34074, Varvara Neag, M. Dintr-un lemn (Vâlcea), 21.08.1993.

[128] I.34079, Olga Laviţă, 20 ani, M. Surpatele (Vâlcea),23.08.1993; I.34096, Mitrodora Chivulescu, 36 ani, M. Nămăieşti (Argeş), 27.08.1993.

[129] I.34089, Teoctista Fugulin, 26 ani, M. Bistriţa (Vâlcea), 25.08.1993.

[130] I.30, Ioachim Giosanu, 29 ani, M. Bistriţa (Neamţ), 21.08.1983.

[131] I.70, Dumitru Sauciuc, 22 ani, M. Neamţ (Neamţ), 04.09.1983.

[132] I.52, Ştefan Hobincu, 35 ani, M. Sihăstria (Neamţ), 28.08.1983.

Indiferent, însă, de modul de însuşire a manierei *toccare*, difuzarea şi circulația repertoriului de toacă se face pe cale orală. Este vorba de o manieră de bătaie obstinată – *toccare* –, îmbogățită şi înfrumusețată cu formule ritmico-melodice latente, rezultate din rezonanța accentelor, suprapusă acesteia. Se transmit pe cale orală atât tehnica de bătaie, cât şi fondul de formule ritmice numite *flori*, cu care tocaşul îşi înfrumusețează semnalul de chemare la rugăciune. Acest fond este preluat de tocaş şi îmbogățit în măsura talentului său artistic, fiecare tocaş formându-şi în timp maniera de bătaie proprie.

„Mă mai uitam (la alte maici, nota n., C.C.), da' n-am putut prindi dicât în felu' ăsta şî alt feli nu mai pot"[134].

„Toaca se bate la fel la toate ocaziile de către fiecare tocaş"[135].

„Se fixează anumite reflexe şi bate cam aceleaşi flori" (fiecare tocaş)[136].

Bătutul toacei este un dar de la Dumnezeu, iar cei mai înzestrați tocaşi sunt ştiuți de monahi şi apreciați pentru talentul lor.

„Asta vine de la sine [bătutul toacei, nota n., C.C.], e un dar"[137].

„Mai trebuie, după cum spunea cumătrul Vânt, o leacă de talent la cânt"[138].

Cele de mai sus pot fi rezumate prin următoarea informație:

„La mini o vinit aşa o armonii în sufletul meu, di-mi plăce toaca. N-am putut [învăța, nota n., C.C.] după altu' şî nici altu' după mini. Eu aud, eu, greşurile mele, că-i bini sau rău. Eu ştiu câ toaca mergi bini sau rău. Este ca muzica"[139].

Ca muzică menită să cheme monahii la rugăciunea de obşte, la biserică, toaca nu este o producție muzicală întâmplătoare, ci o creație artistică, ce trebuie să îndeplinească anumite norme estetice.

„Tre' să faci toaca să aibă un aspect. Unii cân' toacă să faşi că chisază mujdei. Toati lucrurili îs cu meserii şî talent"[140].

„La-nceput bat mai rar, pe urmă mai repede şi apoi încep floricelele. Când bat, mă gândesc să iasă nişte flori, să aibă un început şi un capăt; să nu fie bătut numai aşa"[141].

Se urmăreşte, deci, realizarea unor semnale muzicale artistice, echilibrate, cu putere de influență psihosomatică (v. cap. 5, § 5.2; cap. 6).

---

[133] I.57, Damian Petrincu, 58 ani, M. Sihăstria (Neamț), 29.08.1993.
[134] I.39, Isidora Arade, 58 ani, M. Văratec (Neamț), 23.08.1983.
[135] I.10, Constantin Dumitriu, 25 ani, M. Putna (Suceava), 10.08.1983.
[136] I.32, Cristofora Hârjoabă, 45 ani, M. Văratec (Neamț), 23.08.1983.
[137] I.132, Gamaliil Vaida, 60 ani, starețul M. Cozia (Vâlcea), 25.07.1989.
[138] I.36, Onufria Nichifor, 50 ani, M. Văratec (Neamț), 23.08.1983.
[139] I.72, Gavril Trifon, 56 ani, M. Neamț (Neamț), 03.09.1983.
[140] I.59, Gheorghe Loghin, 61 ani, M. Sihăstria (Neamț), 29.08.1983.
[141] I.9, Gheorghe Curaciuc, 24 ani, M. Putna (Suceava), 10.08.1983.

Capitolul 4

FUNCȚIONALITATEA TOACEI

§ 4.1. Definirea funcției unui produs folcloric

Problema funcției în folclor a fost pusă şi dezbătută de mulți specialişti, aceasta fiind însă deseori confuză[142]. Iată motivul pentru care se impune să precizăm accepțiunea pe care o acordăm funcției şi metodologia utilizată de noi în delimitarea *funcționalității toacei*, desemnând *producția muzicală, creația aparținând tradiției orale.*

4.1.1. O creație muzicală, ca produs folcloric, este un element al unui subsistem din cadrul sistemului culturii populare, îndeplinind în raport cu aceasta o anumită funcție. Actul creării şi executării produsului folcloric este orientat spre satisfacerea unui scop spiritual. Funcția determină deci structura produsului folcloric, aceasta trebuind să fie adecvată realizării scopului propus, pentru ca executarea produsului folcloric să aibă efectul scontat asupra colectivității receptoare în momentul în care este performat. Funcția exprimă, deci, relația dintre sensul implicat într-un text şi textul ca act manifest în sistemul unei culturi orale sau semiorale. Această relație se modifică în raport cu diverşi factori, funcția situându-se pe un ax mobil.

4.1.2. Determinarea funcției se realizează prin analiza de adâncime a textului, raportată la contextul sociocultural în care este utilizat. Pentru deducerea funcției, informațiile obținute la teren pot sau nu (după caz) să constituie elemente utile sau puncte de plecare. Se iau în considerare şi informațiile stereotipe, ca: „aşa-i obiceiul", „asta-i prin tradiție", „cu ie m-am trezât" etc., căci ele probează perpetuarea unor acte şi manifestări în virtutea tradiției, fără a li se mai cunoaşte scopul. Funcția se determină pe baza a două pachete de criterii, ce se grupează astfel:

1) *criterii-factori*, ce răspund întrebărilor *unde? când* se execută produsul folcloric?. Acestea sunt: *mediul* în care este creat şi utilizat produsul folcloric, *caracterul manifestării, cadrul, ocazia şi momentul* în care este utilizat (performat);

2) *criterii complementare*, referitoare la execuția textului oral, ce răspund întrebărilor: *cum? cine* îl execută?. Acestea sunt: *modul de execuție* şi *executantul*.

Criteriile-factori determină o anumită funcție a unui produs folcloric (*în sens de gen*, deci de grupare de creații folclorice), ea satisfăcând un anumit scop spiritual (v. tabloul funcțional al repertoriului de toacă).

Criteriile complementare pot şi ele să contribuie la delimitarea funcției. Astfel, acelaşi produs îndeplineşte funcții diferite în raport cu vârsta executanților (v. tabloul funcțional şi cap. 4, § 4.6 – **Toconelele**), din perspectiva căreia acesta este receptat şi în funcție de efectul pe care-l produce asupra lor.

---

[142] Monica Brătulescu, *Câteva precizări în legătură cu utilizarea noțiunii de funcție în folclor*, în REF, tom 21, nr. 1/1976, pag. 39-47; Ovidiu Bîrlea, *Folclorul românesc*, I-II, Bucureşti, Editura Minerva, 1981, 1983; Nicolae Constantinescu, *Lectura textului folcloric*, Bucureşti, Editura Minerva, 1986, pag. 79-85; Speranța Rădulescu, *Cântecul,* Bucureşti, Editura Muzicală, 1990, pag. 38-59; Ghizela Sulițeanu, *Cântecul de leagăn*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1986, pag. 11-31; Corneliu Dan Georgescu, *Semnale de bucium. Repertoriul pastoral*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1987, pag. 20-28; Mariana Kahane şi Lucilia Georgescu, *Cântecul zorilor şi bradului*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1988, pag. 20-23.

§ 4.2. Metodologia delimitării funcționalității *toacei,* desemnând creația artistică (muzicală) ce aparține tradiției orale

Funcționalitatea toacei este dedusă prin:

4.2.1. examenul critic al mărturiilor obținute în cercetările de teren;

4.2.2. observațiile directe asupra vieții monahale şi asupra practicilor fundamentale ale monahilor, precum şi cele asupra vieții religioase rurale;

4.2.3. cercetarea structurală a textelor muzicale (semnalelor) de toacă în relație cu practicile fundamentale ale monahilor – psalmodierea şi rugăciunea (v. cap. 5 şi 6);

4.2.4. conexarea datelor obținute din analiza de profunzime a informațiilor/observațiilor din teren cu cele oferite de literatura de specialitate: teologică, etnologică, etnomuzicologică şi bizantinologică (v. cap. 4, 6 şi 8).

4.2.5. practicarea personală a ascezei şi rugăciunii (până la un anumit nivel de accesibilitate) şi autoanaliza, autoobservarea efectelor sale la nivel psiho-somatic.

§ 4.3. Funcționalitatea toacei

Delimitarea contextuală a funcționalității toacei ca semnal reiese din tabelul următor, care evidențiază, o dată cu funcțiile criteriile-factori determinanți ai acestora şi cele complementare, reflectând în acelaşi timp dinamica sa.

Funcționalitatea toacei, cuprinsă în tabelul următor, este aprofundată în § 4.4, 4.5 şi 4.6, precum şi în capitolele 6 şi 8.

		Criterii	- factori		Criterii mentare:	comple-execuție
mediu	caracter	cadru	ocazie / moment	Funcții	mod	execu-tanți
unde?	unde? când?	unde?	când?	Cu ce scop?	cum?	cine?
mona-hal	religios	liturgic	I. *zilnic.* a) înainte de: 1. ceasul IX 2. vecernie 3. pavecerniță, la rugăciunea *Nepătată, neîntinată* 4. utrenie 5. sfânta liturghie. b) în timpul: 1. utreniei, la cântarea a VI-a şi a IX-a 2. ceasului VI 3. liturghiei -după vohod -la citirea Sfintei Evanghelii -la axion	*funcție*: liturgică *scop:* chemare la rugăciune stimulare a trezviei exorcizare *scop*: stimulare a trezviei	individual	monahii
			II. *la sărbători* a) sâmbătă seara şi dumunica dimineața la praznice împărăteşti şi la sfinți cu polieleu: 1. la laudele mici: 1.1. ceasul IX 1.2. pavecernița		Individual	

		Criterii	- factori		Criterii mentare:	comple- execuție
mediu	caracter	cadru	ocazie / moment	Funcții	mod	execu- tanți
unde?	unde? când?	unde?	când?	Cu ce scop?	cum?	cine?
			1.3. miezonoptica 1.4. ceasul III și VI 2. la laudele mari: 2.1. vecernie 2.2. utrenie 2.3. liturghie b) în noaptea Învierii c) în Săptămâna Luminată d) la odovania și înjumătă- țirea unor praznice, la hramuri [143]		colectiv	
		cere- monial	I. *la unele ierurgii*: 1. procesiuni de ploaie 2. procesiuni funerare - prohodul Domnului - prohodul Maicii Domnului - ale monahilor 3. sfințirea și resfințirea bisericii 4. când se iese cu Sfintele Moaște II. *ocazional:* 1) la Florii 2) întâmpinarea unui arhiereu 3) deplasarea la masă cu obștea după liturghie în ziua întâi de Crăciun și de Paști 4) hramul mănăstirii	*funcție:* ceremonială *scop:* marcarea momentului procesiunii fast, marcarea evenimen-tului „Glasul celui ce strigă în pustie" = „de înainte- mergător"	individual	
rural- urban		liturgic	a) în Săptămîna Patimilor: 1) la Liturghie 2) la Vecernie b) duminica la iturghie (pe alocuri) c) de Rusalii la liturghie (pe alocuri)[144]	*funcție*: liturgică *scop:* chemare la rugăciune, la biserică	individual	crâsnicul (paracli- sierul)
rural		cere- monial	toconelele: [145] 1. din Joia Mare până la Înviere 2. în prima zi de Paști	1. *funcție:* ceremonială *scop*: marcarea perioadei Patimilor / a Paștelui crearea atmosferei ceremoniale	individual / grup	flăcăii

[143] V. cap. 4, § 4.4.

[144] Potrivit unei informații furnizate de cercetătoarea Anca Giurchescu în 1992, în satul Crăciunești (Olt), se bate toaca de Rusalii în timp ce femeile bocesc, iar apoi se trag și clopotele.

[145] V. cap. 4, § 4.6.

mona-hal	laic	cotidian	1. masa de obşte 2. ascultare (sarcini de muncă) [146]	*funcţie*: semnalizare *scop:* anunţ	individual	monahii
			3. alungarea stareţului din mănăstire [147]	*funcţie:* exorcizare *scop*: purificare	individual	
rural		cere-monial	1. vergelat [148] 2. strigarea peste sat [149] 3. bricelat [150]	*funcţie:* ceremonială *scop:* fast, marcare eveniment / moment	individual	flăcăii
		cotidian	1. la vie (Oaş)[151] 2. delimitarea hotarelor satului [152]	*funcţie*: semnalizare *scop:* anunţ *funcţie*: exorcizare *scop*: purificare	individual	gospoda-rii

§ 4.4. Modul de utilizare a toacelor în cultul ortodox de la mănăstiri

Necesitatea acestui subcapitol este determinată de bogăţia conţinutului semantic al funcţiei liturgice a toacei, ce conferă semnalului semnificaţii nuanţate în funcţie de momentele liturgice semnalizate atât în cursul unei zile liturgice, mai ales pe parcursul anului bisericesc. Aceste nuanţe semantice sunt sugerate de modul de utilizare a instrumentelor la anumite momente liturgice şi în anumite situaţii, respectiv de tipul de instrument sau de ansamblurile şi suitele de toace şi clopote folosite. Denumim *suită de toace* acele semnale în care se derulează succesiv semnalul monopartit sau pluripartit al fiecărui tip de toacă, iar *ansamblu* semnalul monopartit sau pluripartit realizat de toace şi clopote în bătaie simultană. Aici termenul de *suită* este diferit de cel pe care-l folosim la capitolul 5, § 5.4.

În privinţa modului de folosire a instrumentelor în cult, pe lângă regulile stabilite de tipic, fiecare mănăstire are unele particularităţi ale modului de utilizare a toacelor şi clopotelor, neconsemnate în surse documentare oficiale, ce înfrumuseţează tradiţia locală. În general se respectă *tipicul* în privinţa momentelor la care se bate toaca şi în mare parte în privinţa tipului de instrument rânduit, diferită fiind de la mănăstire la mănăstire structura ansamblului şi a suitelor, mai ales în anumite perioade ale anului liturgic şi în anumite ocazii.

4.4.1. *Tipicul bisericesc*[153] prevede următoarea rânduială:

---

[146] La unele mănăstiri chemarea la masă şi semnalele pentru ascultări se realizează la o tochiţă metalică diferită de cea consacrată pentru cult (v. Anexa 1, fig. 29), iar la alte mănăstiri se foloseşte în acelaşi scop câte un clopot plasat în curtea mănăstirii sau în apropierea trapezei (ex. M. Pasărea - Bucureşti; M. Văleni - Argeş).

[147] Valeriu Anania, *Amintirile peregrinului Apter*, Bucureşti, Cartea Românească, 1990, pag. 239: „Stareţa n-a avut de făcut altceva decât să părăsească biserica. În faţa treptelor, însă, o aştepta căruţa de obşte, în care i se pusese bagajul. O soră şedea la hăţuri, două călugăriţe ţineau caii de căpăstru, alte câteva purtau prapurii, soborul s-a rânduit în alai funebru şi aşa au scos-o din mănăstire [Hurez, nota n., C.C.], cu toacă şi clopote, ca pe mort”.

[148] George Coşbuc, *Elementele literaturii poporale*, Cluj-Napoca, Dacia, 1986, pag. 351-352; Simion Fl. Marian, *Sărbătorile la români*, I, Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Române, 1994, pag. 46: „Vergelatorul, având câte un beţişor verde de pom în fiecare mână, începe a toca încet cu aceste beţişoare pe marginea ciubăraşului cu semnele şi a ura...” (obiceiul se practica în zona Dornelor (Bucovina) la sfârşitul secolului al XIX-lea).

[149] Simion Fl. Marian, O*p. cit.*, 1994, pag. 106-107.

[150] *Ibidem*, pag. 202.

[151] Informaţie furnizată de cercetătorul Iosif Herţea, referitor la zona Oaşului.

[152] Informaţie din satul Plopşoru (GJ), culeasă de cercetătorul Ion Ghinoiu în 1972.

[153] *Tipic bisericesc*, Bucureşti, Editura Institutului Biblic şi de Misiune Ortodoxă, 1976, pag. 209-292; Ene Branişte, *Liturgica generală*, Bucureşti, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe

La *ceasul IX* se bate doar toaca de mână împrejurul bisericii şi apoi se trage un clopot. La *vecernie,* la *utrenie* şi la *doxologie* (pentru vestirea începerii *liturghiei*), se toacă mai întâi împrejurul bisericii cu toaca de mână (o suită de patru stări), se bate apoi toaca mare într-o singură stare şi se trage clopotul.

La *pavecerniță* se dau trei lovituri în tochiță la începerea fiecărui stih al rugăciunii *Nepătată, neîntinată.*

La *miezonoptică* se bate doar toaca de mână împrejurul bisericii.

La *cântarea a 6-a a Canonului* şi la *cântarea a 9-a* se bate tochița.

În cazul săvârşirii utreniei cu ceasul I noaptea, la ceasul al III-lea şi al VI-lea se bate toaca împrejur, toaca mare într-o stare şi clopotul ca la vecernie.

La sfânta liturghie după vohod, la citirea *Evangheliei* şi la cântarea *axionului* se bate în tochița de fier.

4.4.2. *La sărbători*: sâmbăta seara şi duminica dimineața, la praznice împărăteşti şi la sfinți cu polieleu se procedează astfel:

La începutul *laudelor mici* – la ceasul IX, la pavecerniță şi la miezonoptică – se bate toaca manuală împrejurul bisericii, iar la ceasul III şi VI se bate toaca împrejur, toaca mare într-o stare şi se trage clopotul, după rânduiala zilnică obişnuită.

La începutul *vecerniei, utreniei* şi al *sfintei liturghii* se bate toaca de mână împrejurul bisericii, apoi toaca mare şi clopotele alternativ în suită de trei stări, bătându-se mai întâi în toacă şi apoi trăgându-se clopotele. În *Sâmbăta Mare* se bate numai toaca, fără clopote.

4.4.3. Menționăm în continuare câteva *modalități tradiționale locale* de semnalizare în *Postul Mare*:

În *Postul Mare* la Mănăstirea Pasărea (B) în timpul săptămânii, când se citesc ceasurile, se procedează astfel: „la ceasul 1, 3, 6 şi 9 se dă în toaca de mână atâtea lovituri câte ceasuri sunt: asta este în fața bisericii. Nu se bate toaca împrejur decât sâmbăta şi duminica. Iar în cursul Săptămânii Mari până vineri, inclusiv dimineața, se dă de 9 ori în clopote. Între lovituri se spune *Tatăl nostru* (aici bat prima dată clopotele) şi în toaca mare se dau 3 lovituri tot cu *Tatăl nostru* între ele. Şi seara invers: de 9 ori în toacă şi apoi de 3 ori în clopote”[154].

La Mănăstirea Bodrog (AR) pentru ceasurile din timpul Postului Mare se foloseşte la toacă *un singur ciocan*, dar mai mare.

„Sunt patru cicluri de rugăciuni:

- Ceasul I – se dă o singură lovitură
- Ceasul III – 3 lovituri
- Ceasul VI – 6 lovituri
- Ceasul IX – 9 lovituri.

La pavecerniță se bat 12 lovituri înainte de toaca propriu-zisă”[155].

4.4.4. Conform tipicului, *în noaptea Învierii* se bate toaca şi se trag clopotele îndelung, în tot timpul ieşirii procesiunii din biserică şi ocolirii bisericii, până la începerea citirii Sfintei Evanghelii[156].

La Mănăstirea *Pasărea* (B) se procedează astfel:

Române, 1993; Ioasaf Ganea, *Toaca în cultul Bisericii Ortodoxe Române; semnificația şi importanța ei*, în BOR, nr. 1-2/1976, pag. 89-97.

[154] I.33850, maica Timoteea, M. Pasărea (Bucureşti), 28.07.1991.

[155] I.82, arhim. Timotei Iftimie, starețul M. Bodrog (AR), 15.07.1986.

[156] *Tipic...*; Vezi şi casetele din AIEF, înregistrate la M. Rohia (MM) în 24.04.1995, anexa 4a.

„La Înviere şi în Săptămâna Luminată, cu toaca de mână se bat pe loc 4 stări. Începe întâi toaca de lemn (mică), apoi tochiţa de fier cu două ciocane şi împreună cu toate clopotele. Nu se bate toaca mare.

În ziua de Paşte, când se face a doua Înviere, se cântă vecernia şi apoi se spune Sfânta Evanghelie în mai multe limbi şi la fiecare citire a stihului se dă în toaca mică un ciocănit, pe urmă o bătaie în tochiţa de fier, apoi sus în clopotniţă câte un dăngănit în clopotul mic, apoi în cel mijlociu, apoi în cel mare.

La sfârşitul pavecerniţei ca în loc de *Nepătată, neîntinată, Şi ne dă nouă Stăpâne*, se face începutul în tochiţa de lemn, în tochiţa de fier cu 3 lovituri şi sus la clopote cu câte 3 lovituri în fiecare clopot şi apoi cu o stare mai lungă.

La utrenie se face începutul cu toate 3 stări în toaca de mână în faţa bisericii, în tochiţa de fier şi toate clopotele. Se mai dă câte o stare la piazna a şasea, la piazna a opta, la luminândă şi la ceasul întâi numai la noaptea de Înviere”[157].

4.4.5. În *Săptămâna Luminată* se bate toaca şi se trag clopotele simultan, la toate serviciile religioase, toaca de mână fiind bătută pe loc, în faţa bisericii. Diferă de la o mănăstire la alta numărul toacelor utilizate în ansamblul instrumental, mărimea toacelor de mână, numărul stărilor din suită (3, 7, 9, 12 stări), rânduiala integrării instrumentelor în ansamblu şi amplasamentul lor. Redăm câteva informaţii ilustrative.

- Mănăstirea *Tismana*:

„Toaca de mână obişnuită în mijloc. De o parte şi de alta câte 3 şi 4 maici cu toace de mână mici de jumătate de metru, în total în număr de 7, că este un număr sfânt şi se bat soroace. La toacele de mână mici li se spun tochiţe. Tochiţa de aramă dă anunţul (începutul) şi apoi intră toate cele 7 toace de mână şi apoi clopotele, fără toaca mare. La Liturghie se bat 6 soroace. La ieşirea cu Evanghelia se bat 3 soroace. La axionul de la Maica Domnului iarăşi 3 soroace. Instrumentele se opresc în aceeaşi ordine în care încep sorocul ”[158].

- Mănăstirea *Dintr-un Lemn* (VL):

„În Săptămâna Luminată se bat simultan toate: toaca de mână, pe loc în faţa bisericii, tochiţa de jos, toacele de sus, tochiţa de sus şi clopotele. «Toată suflarea să-l laude pe Domnul». Probabil fiind şi cea mai mare sărbătoare, toate aceste toci îl laudă pe Domnul”[159].

- Mănăstirea *Prislop* (HD):

La Mănăstirea *Prislop* (HD) în Săptămâna Luminată, la *Mănăstirea Bistriţa* (GJ) şi *Horezu* (GJ), începând cu prima zi de Paşti până sâmbăta se toacă la toate slujbele suite de 7 soroace folosind trei toace de mână, toaca mare, tochiţa şi clopotele.

„Practica asta noi am luat-o de la Bistriţa olteană. Se practică aici cam din 1976, de când am venit aici. La Horezu, Bistriţa, se toca prin 1947-1948. La Bistriţa era prin ’47-’48 un complex şcolar de mănăstire şi un orfelinat unde copiii învăţau să toace ”[160].

- Mănăstirea *Izbuc* (BH):

La Mănăstirea *Izbuc* (BH) ansamblul alcătuit din toaca de mână, toaca mare şi două clopote bate astfel soroacele, încât un soroc să conţină 50, de preferinţă, sau 30 de bătăi duble de clopot[161].

- Mănăstirea *Vasiova* (TM):

La Mănăstirea *Vasiova* (TM) suita semnalului este alcătuită din 12 soroace[162].

---

[157] I.33850, monahia Timoteea, M.Pasărea (Bucureşti), 28.07.1991.
[158] I.33962, monahia Evloghia Orăştean, 65 ani, M. Tismana (GJ), 29.07.1993.
[159] I.34075, monahia Emanuela Oprea, stareţa M. Dintr-un Lemn (VL), 29.08.1993.
[160] I.87, monahia Pavelita, stareţa M. Prislop (HD), 18.07.1986.
[161] I.96, protosinghel Iorest Grebenea, stareţul M. Izbuc (BH), 15.07.1988.

- Mănăstirea *Stânişoara* (VL):

La Mănăstirea *Stânişoara* (VL), ansamblul alcătuit din toate toacele de lemn, tochiţa şi clopotele semnalizează astfel:

- 1 soroc la ceasul I;
- 3 soroace la ceasul III;
- 6 soroace la ceasul VI;
- 9 soroace la ceasul IX.

Apoi la *utrenie* se bat:

- 3 soroace la cântarea a III-a;
- 6 soroace la cântarea a VI-a;
- 9 soroace la cântarea a IX-a[163].

La unele mănăstiri din Oltenia – *Govora, Strâmba* – se confecţionează toace manuale speciale pentru Săptămâna Luminată, de dimensiuni mici (v. cap. 3).

Obiceiul Mănăstirii *Govora* prevede ca de Înviere, la citirea Evangheliei, după fiecare verset să se tragă câte o limbă de clopoţel în sfântul altar şi apoi să se bată pe rând câte o stare în tochiţa din pridvor, toaca mare şi o limbă de clopot, iar la sfârşitul sfintei Evanghelii se bate câte un soroc la fiecare tip de instrument.

În Săptămâna Luminată ansamblul percutant al Mănăstirii Govora este alcătuit din 7 toace de mână, dintre care câte 3 toace mai mititele de-o parte şi de alta a intrării în biserică şi toaca de mână obişnuită la mijloc, mânuită de maica stareţă, toaca mare, două tochiţe şi clopotele. Astfel se bat suite de:

- 6 soroace pentru începerea *utreniei*;
- 4 soroace pentru începerea *liturghiei*;
- o soroacă lungă pe tot parcursul cântării *axionului*;
- 5 soroace la *vecernie*;
- 3 soroace la *pavecerniţă*.

Ordinea intrării instrumentelor în ansamblu este:

1) tochiţa din pridvor;
2) toaca de mână bătută de maica stareţă;
3) cele 6 toace de mână mici;
4) toaca mare;
5) clopotul.

„ Fiecare [bate] în felul ei" şi încetează în ordinea în care a intrat în ansamblu[164].

Acelaşi fast se remarcă şi în tradiţia mănăstirii *Hurez* (VL), unde la începutul Evangheliei şi după fiecare verset se trage: o limbă de clopoţel în altar; o lovitură în tochiţă; un ciocan în toaca de mână; câte o limbă de clopot începând cu cel mai mic şi terminând cu cel mai mare, dând răgaz sunetului să se propage şi să se audă. La terminarea citirii Evangheliei sună îndelung clopoţelul din altar, apoi toate toacele şi clopotele, după modelul de mai sus.

În *Săptămâna Luminată*, ansamblul chemător al Horezului este alcătuit din tochiţă, toaca manuală din faţa bisericii, toaca mare şi toate clopotele începând cu cel mai mic şi terminând cu cel mai mare. Se emit:

- o stare la începutul slujbelor;
- 3 stări la liturghie.

---

[162] I. monahia Filofteea Nistor, stareţa M. Vasiova (TM), 21.07.1989.
[163] I.125, Laurenţiu Popa, stareţul M. Stânişoara (VL), 24.07.1989.
[164] I.152, Heruvima Covaci, 35 ani, M. Govora (VL), 28.07.1989.

Instrumentele se integrează astfel în ansamblu: se dă semnalul de începere la toaca de mână, urmează tochița de fier şi apoi continuă toate celelalte. Termină în ordinea în care încep[165].

4.4.6. La unele mănăstiri se bat toacele şi clopotele împreună când se odovăeşte praznicul Învierii şi începe praznicul de Înălțare – deci la schimbarea praznicului -[166], la înjumătățirea praznicului Învierii, precum şi la unele praznice împărăteşti.

„La a cincea săptămână din praznic (deci la înjumătățirea praznicului) se face tot la fel. Toaca de mână face 3 stări pe loc şi pe urmă porneşte împrejurul bisericii şi se bat deodată şi tochița, clopotele şi toaca mare. Prima dată face toaca mică 3 stări singură şi cu tochița şi pe urmă face roata împrejurul bisericii cu clopotele şi toaca mare şi tochița”[167].

La *praznice împărăteşti,* începutul de la vecernie: „se dă de 24 de ori în toaca mare care preînchipuie cele 24 de vămi prin care trebuie să treacă netrebnicul nostru suflet. Se dă apoi o dată în clopotul mare şi se bate o stare la toaca mare. Atunci se bat 3 stări în toacă cu bătăi de clopote între ele. După *stihoavna* vecerniei, când se începe *slava* privegherii, se toacă în toaca mare direct cu două ciocane o stare mai lungă până începe troparul praznicului respectiv. Nu se bate toaca de mână la priveghere. La un sfânt mai mic, la priveghere se dă de 12 ori în toaca mare.Toate acestea sunt trecute în tipicul mănăstiresc şi mineie”[168].

La *Sfânta Liturghie* de la Mănăstirea *Stânişoara,* la *praznicele împărăteşti* se bat toate toacele deodată, iar după slujbă se merge la masă (la trapeză) cu icoana şi cu toaca de mână în fața obştii (procesiunii) [169]. În acelaşi mod se procedează în prima zi de *Crăciun* la Mănăstirea *Izbuc* (BH)[170] şi la *hramul mănăstirilor*.

4.4.7. „La *hramul mănăstirii*, după săvârşirea sfintei liturghii soborul mănăstirii şi alți participanți se îndreaptă spre trapeza mănăstirii în procesiune cu toacă şi icoana hramului.

Procesul invers, după masă, la fel se duce icoana hramului în biserică, cu procesiune, cu toaca în față”[171].

4.4.8. Toaca de mână merge înaintea *procesiunilor funerare* anual la *Prohodul Mântuitorului Iisus Hristos* (în Vinerea Mare) şi la *Prohodul Maicii Domnului* (14 august), precum şi la procesiunile funerare ale monahilor.

Procedura reiese din informațiile următoare:

„Acel călugăr vestitor al mănăstirii care trece la cele veşnice este dus cu procesiune până la locul de veci cu toaca înainte şi prin bătaia clopotelor pentru că el merge pe ultimul drum, pentru că dacă el s-a nevoit în mănăstire ani de-a rândul, este cu adevărat, să zic aşa, vrednic de acea procesiune solemnă de a merge înainte cu toaca şi prin bătaia clopotelor, pentru că el s-a nevoit aici, s-a ostenit aici, s-a rugat lui Dumnezeu pentru lume, pentru el şi pentru cei care au făcut bine şi rău în viața aceasta” (Mănăstirea *Cernica*)[172].

La Mănăstirea *Pasărea* „la *înmormântări*, când se duce mortul de acasă la biserică se merge cu toaca de mână. La înmormântarea călugărilor, când îl duce pe mort la groapă bate doar, toacă în toaca de mână ce merge în fața alaiului”. Pentru anunțarea înmormântării „se dă în toaca mare în chipul sfintei cruci de trei ori şi pe urmă se trage clopotul mijlociu de

---

[165] I.155, monahia Eftimia Ciungara, 66 ani, M. Hurez (VL), 29.07.1989.
[166] I.33850, maica Timoteea, M. Pasărea (B), 28.07.1991.
[167] I.33864, monahia Doroteea Darie, M. Pasărea (B), 15.08.1991.
[168] I.33850, maica Timoteea, M. Pasărea (B), 28.07.1991.
[169] I.125, Laurențiu Popa, stareţul M. Stânişoara (VL), 24.07.1989.
[170] Observație directă la 25.12.1988.
[171] I. episcop Ioan Selejan, Miercurea Ciuc, 28.06.1995.
[172] I. Mg.5769 II hh, părintele Iordan, M. Cernica (B), 09.08.1991.

trei ori. Toaca stă la cimitir, la poarta cimitirului şi se bate de 3 ori când se zice *Veşnica pomenire* ca semnal pentru ca să bată clopotele"[173].

La Mănăstirea *Nămăieşti:*

„După moarte, maica e miruită ca un copil la botez, e îmbrăcată, sunt anunțate maicile; ele vin cu preotul şi o duc în amvon în biserică. În ziua înmormântării e dusă în biserică şi Sfânta Liturghie se ține cu mortul în biserică. După aceea la orele 14 începe slujba înmormântării, după care e dus mortul la groapă cu toaca de mână, sfeşnicele, steagul, preotul şi maica stareță, obştea, în bătaia clopotului şi a toacei. La cimitir se opreşte toaca. Clopotele trag până se introduce mortul în groapă. După ce se udă cu vin şi untdelemn, se acoperă cu un orar (o pânză pictată cu Domnul Iisus răstignit şi cu capete de sfinți şi îngeri. Pe margini este scris *Veşnica pomenire*). Apoi se pune capacul şi se introduce mortul în groapă. Se opreşte atunci clopotul. După îngropare toaca se întoarce la biserică fără să bată şi obştea merge la casa maicii moarte, la masa de pomenire"[174].

„La înmormântările din mănăstire trage clopotele de trei ori pentru darea sufletului şi pe urmă vin maicile cu preotul, cu felinarul, cu toaca dar nu bate, acasă şi o duc cu toaca în față şi se fac opriri la ectenie"[175].

La Mănăstirea *Putna* deplasarea procesiunii de înmormântare se face în bătaia simultană a tuturor toacelor şi clopotelor, iar toaca de mână merge înainte[176].

4.4.9. La Mănăstirea *Nămăieşti* (AG) toaca de mână însoțeşte *procesiunea aducerii salciei* la biserică în sâmbăta Floriilor:

„La Florii, sâmbăta pe la orele 14, maicile tinere merg la râu şi taie salcie. Şi se opresc la poarta mănăstirii când vin înapoi. Restul maicilor mai în vârstă pleacă de la biserică cu toaca de mână înainte, două sfeşnice, steagul, preotul şi maica stareță, şi maicile şi le întâmpină, cântând troparul Floriilor – *Învierea cea de obşte*. La ajungerea la poartă a cortegiului încep şi clopotele. Maicile tinere de la poartă împart crenguțele la maici şi apoi se întorc înapoi cu salcia, cântând troparul Floriilor, lasă salcia pe masă în amvon şi încep slujba vecerniei.

Când începe utrenia, după ce se citesc canoanele, se aduce salcia în biserică, se pune pe masa pe care se sfințesc prinoasele şi preotul o cădeşte şi citeşte rugăciunea de sfințire. Apoi, după sfârşitul canoanelor, îi miruieşte pe credincioşi şi le împarte salcia"[177].

4.4.10. La unele mănăstiri se folosesc toaca şi clopotele în timpul ceremoniei de întâmpinare a unui arhiereu, iar la alte mănăstiri se folosesc doar clopotele.

La Mănăstirea *Cozia,* spre exemplu, episcopul este dus de la punctul protocolar la biserică în sunetul toacei de mână, al clopotelor şi al corului. Înaintea procesiunii protocolare merg două persoane cu două sfeşnice, apoi *toaca*, soborul în ordine ierarhică încheiat de episcop, corul şi apoi credincioşii.

În general, la procesiunile din mănăstiri (v. tabelul Funcții...) toaca de mână merge înaintea procesiunii sau după sfeşnice, având rol de *înaintemergător* (v. anexa 3a, fig. 17).

---

[173] I.33850, monahia Timoteea, M. Pasărea (B), 28.07.1991.
[174] I.34094, monahia Cornelia Colțea, 57 ani, eclesiarha M. Nămăieşti (AG), 26.08.1993.
[175] I.33864, Paraschiva Precup, 73 ani, M. Văleni (AG), 20.08.1993.
[176] I.93, Constantin Chirilă, M. Putna (SV), 25.08.1986.
[177] I.34094, monahia Cornelia Colțea, 57 ani, M. Nămăieşti (AG), 26.08.1993.

§ 4.5. Funcția liturgică a toacei

Problema semnificațiilor unui produs folcloric – creație artistică – ne apare ca una dintre problemele majore ale etnomuzicologiei, în cadrul ei fiind înglobată şi sfera tematică a raportului dintre universalitate şi specificitate etnoculturală în tradiția orală. Semnificațiile unui produs folcloric sunt dependente de contextul sociocultural în care este utilizat cu preponderență, modificându-se în timp o dată cu produsul însuşi, printr-un proces de actualizare, selectare, recreare şi refuncționalizare.

Se ştie că toaca este unul dintre cele mai rudimentare instrumente idiofone de percuție utilizate de omenire din timpuri imemoriale. Se ştie şi că ea a fost adoptată în tradiția creştină ca instrument de cult, ce îndeplineşte un act liturgic, deja din primele veacuri ale creştinismului[178], fiind păstrată până astăzi cu aceeaşi funcție – *de chemare la rugăciunea de obşte, deci la biserică* – doar în Biserica Orientului.

Cercetătorii care au abordat problema semnificațiilor toacei au fost preocupați să demonstreze vechimea şi universalitatea unor practici şi rituri care folosesc instrumente de percuție, evidențiind valențe magice şi mitice ale instrumentelor[179].

Având în vedere că actualmente toaca este utilizată preponderent în *ritualul liturgic de la mănăstirile ortodoxe* şi având în vedere vechimea milenară a creştinismului şi a monahismului pe teritoriul României[180], ne propunem să tratăm semnificațiile toacei din perspectivă teologică, în funcție de cadrul liturgic şi de mediul monahal în care este folosită zilnic. Denumim prin *toacă* semnalul de chemare la cultul divin realizat cu ajutorul instrumentului muzical cu acelaşi nume – toaca.

În cărțile de cult şi în literatura teologică[181], *funcția liturgică* a toacei este doar consemnată, nefiind decât sumar explicată. „În cultul Bisericii Ortodoxe Române, ea vesteşte vremea celor şapte Laude, *chemând* pe credincioşi la Sfânta Liturghie şi la unele ierurgii”[182].

Ioasaf Ganea precizează: „toaca îndeplineşte un *act liturgic*, o *formă de cult*, alături de preot şi ceilalți slujitori bisericeşti ”[183]. Nu întâmplător în actele Sinodului al VII-lea ecumenic (anul 787), toaca este numită sfintele lemne sunătoare[184].

Utilizarea toacei în cultul creştin ortodox are o profundă motivație *practică, duhovnicească şi simbolică.* Această triplă motivație constituie *cele trei nivele de delimitare metodologică şi de definire a funcției liturgice a toacei*. În cadrul subcapitolului voi trata următoarele probleme:

---

[178] Badea Cireşianu, *Tezaur liturgic al Sfintei Biserici Creştine Ortodoxe de Răsărit*, I-II, Bucureşti, 1910, pag. 155-162; *Patericul*, în „Izvoare duhovniceşti ”, I, Alba- Iulia,1990, p. 62.

[179] Andrei Oişteanu, *Motive şi semnificații mito-simbolice în cultura tradițională românească*, Bucureşti, Editura Minerva, 1989, pag. 63-154.

[180] Mitropolitul Serafim, *Isihasmul, tradiție şi cultură românească*, Bucureşti, Editura Anastasia, 1994; Mircea Păcurariu, *Istoria Bisericii Ortodoxe Române*, vol. I, Bucureşti, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1991, pag. 63-64; Dan Ilie Ciobotea, *Elemente ale religiei geto-daco-tracilor favorabile procesului de creştinare a srămoşilor noştri*, în *Studii teologice*, XVIII/1976, 7-10, pag. 611-622; Nicolae Iorga, *Istoria bisericii româneşti şi a vieții religioase a românilor*, vol. I, Bucureşti, Editura Ministerului de Culte, 1929.

[181] Ioasaf Ganea, *Toaca în cultul Bisericii Ortodoxe Române; semnificația şi importanța ei,* în BOR, Buletinul Oficial al Patriarhiei Române, nr. 1-2,1979, pag. 89; *Tipic bisericesc*, Bucureşti, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1976, pag. 290-292; Ene Branişte, *Liturgica generală*, Bucureşti, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1993, pag. 769-771; Badea Cireşianu, *op. cit.,* pag. 155-162; Iustinian Chira Maramureşanul, *Darurile bisericii,* Cluj-Napoca, Editura Arhiepiscopiei Ortodoxe Române, 1983, pag. 57-60.

[182] Ioasaf Ganea, *lucr. cit*., pag. 89.

[183] *Ibidem*.

[184] Badea Cireşianu, *op. cit*., pag. 155.

4.5.1. Viața monahală – activități fundamentale: *asceza* şi *rugăciunea*;
4.5.2. Funcția liturgică a toacei;
4.5.2.1. latura practică;
4.5.2.2. latura duhovnicească;
4.5.2.3. latura simbolică: 1) simbolismul actelor liturgice; 2) simbolismul toacei.

4.5.1. Viața monahală – activități fundamentale: asceza şi rugăciunea

4.5.1.1. *Monahul* (gr. *Monahos, monastikos* = solitar, cel care trăieşte singur), denumit în literatura patristică „ostaş al lui Hristos" sau „atlet al lui Hristos"[185], este cel ce duce un mod de viață evanghelică, consacrată rugăciunii şi ascezei, în totală retragere din lume şi în deplină ascultare față de un părinte duhovnicesc[186]. Monahul este deci cel ce caută cunoaşterea, adorarea şi slujirea lui Dumnezeu, aspirând şi străduindu-se să atingă perfecțiunea creştină.

Viața monastică este consacrată unei experiențe personale a cunoaşterii Duhului Sfânt, prin sărăcie, feciorie şi ascultare liber consimțite[187].

„Cele trei voturi monahale se înscriu în marea cartă a libertății umane. Sărăcia de bună voie eliberează de stăpânirea materiei şi aceasta înseamnă o transmutație baptismală în noua făptură; castitatea eliberează de stăpânirea cărnii şi aceasta înseamnă misterul nupțial al iubirii creştine (*agape*); ascultarea eliberează de stăpânirea idolatră a eului şi aceasta înseamnă înfierea divină de către Tatăl"[188].

Sfântul Ioan Casian (sec. IV-V) învață că viața monahală este crucificare şi martiraj pe viu: „Răbdarea şi fidelitatea riguroasă cu care călugării persevereazǎ în mărturisirea pe care au îmbrățişat-o o dată pentru totdeauna, neîmplinind niciodată voia lor, fac din ei în toate zilele nişte martiri vii"[189].

Idealul vieții monahale este „viața îngerească", *trăirea pnevmatoforică*[190], ce culminează în „unirea cu Dumnezeu" care se dobândeşte ca dar divin, printr-un efort susținut de pregătire şi apoi de desăvârşire a vieții spirituale[191]. Ascetul duce o luptă harică împotriva răului, întruchipat de diavol. Trăirea monahală este socotită în mănăstire ca o viață de desăvârşire duhovnicească creştină, pe care n-o poate duce cel stăpânit de nevoile şi atracțiile lumii în care trăieşte şi pe care le impune în primul rând familia. Înălțarea spirituală se realizează deci, deodată, pe două planuri distincte, dar strâns legate unul de altul: cel al *acțiunii* şi cel al *contemplației*. Amândouă sunt de nedespărțit în cunoaşterea creştină, care este experiența personală şi conştientă a realităților duhovniceşti – *gnoza*. Prin faptă omul trebuie să ajungă, în cele din urmă, la *o stare de nepătimire*, la independența ființei sale, care nu mai este supusă patimilor (atracțiilor lumii şi ființei), care nu mai este afectată de nimic, fiind o stare propice contemplației.

Viața monahală este alcătuită, deci, din două mari părți, ce se contopesc în fapt teandric:

- *asceza* – ce se referă la omenesc, cuprinzând partea activă de colaborare a omului;

---

[185] Sfântul Ioan Casian, *Scrieri alese*, în col. „Părinți şi scriitori bisericeşti", Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, Bucureşti, 1990, pag. 113 şi 264; Nichifor Crainic, *Sfințenia - împlinirea umanului (Curs de teologie mistică)* (1935-1936), Iaşi, Editura Mitropoliei Moldovei şi Bucovinei, 1993, pag. 91.

[186] Ion Bria, *Dicționar de teologie ortodoxă*, Bucureşti, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1994, pag. 266.

[187] *Ibidem.*

[188] Paul Evdokimov, *Vârstele vieții spirituale*, Bucureşti, Cristiana, 1993, pag. 118.

[189] Sfântul Ioan Casian, *op. cit.,* pag. 16.

[190] *Trăirea pnevmatoforică* este viața pe culmile supreme ale spiritului creştin (v. N. Crainic, *op. cit.* pag. 23).

[191] Viața spirituală văzută de jos arată ca o luptă necontenită, fiind numită în literatura patristică „războiul nevăzut"; văzută de sus, înseamnă dobândirea darurilor Sfântului Duh (Paul Evdokimov, *op. cit*., pag. 142).

- mistica – ce se referă la dumnezeiesc, cuprinzând partea de colaborare a lui Dumnezeu.

Viața spirituală culminează în *viața duhovnicească* (viața în Duh), ca fapt teandric, ce ridică omul credincios mai presus de nivelul puterilor sale, nu prin sine, ci prin lucrarea Duhului Sfânt[192].

4.5.1.1.1. *Asceza* (gr. *askesis* = exercițiu, efort, performanță) are ca scop purificarea, începând prin lepădarea de lume şi lepădarea de sine[193]. Asceza este omorârea treptată a păcatului (omorârea „morții din noi") şi a tuturor tendințelor spre el, ca să se elibereze firea de sub robirea lui, pregătind mintea pentru primirea lui Dumnezeu, pentru contemplație[194].

În tradiția monastică, asceza are un sens tehnic precis, desemnând lupta interioară cu scopul de a câştiga o stăpânire a spiritului asupra materialului[195]. Este o „lucrare eroică a voinței de purificare şi iluminare sub acțiunea harică, pentru a pregăti ființa omenească să primească cununa deiformă a sfințeniei" [196].

Rezultatul purificării prin asceză este dobândirea *isihiei* (liniştii), deci a *stării de nepătimire*.

Purificarea fizică şi sufletească se desfăşoară printr-o luvrare ascetică largă şi complicată, savantă şi bogată, ce este rezultatul unei experiențe spirituale milenare. Ea constă în încadrarea monahului în slujbele bisericeşti de fiecare zi (liturghia, vecernia, miezonoptica etc.), alternanța ceasurilor de rugăciune colectivă şi individuală cu ceasurile de muncă fizică, sistemul posturilor şi al privegherilor îndelungi care scurtează somnul – pentru că prin somn revin ispitele şi atracțiile lumii în formă de visuri –, în lectura de cărți sfinte în comun şi în particular şi în meditația asupra lor, în retragerea în „pustiul" chiliei, împărtăşirea cu Sfintele Taine, controlarea necontenită a conținutului sufletesc oferită de bunăvoie duhovnicului şi autocontrolul prin introspecție permanentă („paza minții")[197].

Viața monahului este deci o viață de muncă şi de rugăciune intensă.

---

[192] Dumitru Stăniloaie, *Ascetica şi mistica ortodoxă*, vol. 1 (*Ascetica*), Editura Deisis, Alba Iulia, 1993, pag. 7.

[193] Nichifor Crainic, *op. cit*., pag. 80-81; 84. *Lumea* este ansamblul lucrurilor din afara noastră; v. semnificația voturilor monahale, pag. 89-92.

[194] D. Stăniloaie, *op. cit*., pag. 10.

[195] P. Evdokimov, *op. cit*., pag. 137.

[196] N. Crainic, *op. cit*., pag. 26.

[197] Asceza este în creştinism „un eroism al atletului lui Hristos, pregătit nu pentru cucerirea orgolioasă a lumii, ci pentru renunțarea drastică la lume şi la sine însuşi, pentru cucerirea cerului. Ea e canonul durerii şi al suferinței, la capătul căreia se aşteaptă explozia de voioşie a biruinței spiritului. *Asceza e patima, crucificarea şi moartea în Hristos cu credința învierii întru el* [subl. n., C.C.] în sens autentic ortodox, putem spune că asceza e chipul lui Hristos cel îngropat, iar mistica e chipul lui Hristos cel înviat în slavă dumnezeiască. Căci centrul vieții duhovniceşti ortodoxe e Iisus Hristos, Dumnezeu înomenit pentru ca noi să ne îndumnezeim. Şi precum moartea e un lucru şi învierea alt lucru, Hristos rămânând unul şi acelaşi, tot astfel faptul teandric al misticii e unul, ridicându-se ca un pisc de munte cu poalele înmuiate în umbra suferinței şi vârful inundat de lumina slavei dumnezeieşti". (N. Crainic, *op. cit*. pag. 28).Această tehnică ascetică, având ca scop crearea unui atlet al lui Hristos din fiecare om, presupune nu numai o profundă cunoaştere a doctrinei creştine sau a teologiei, ci şi o cunoaştere tot atât de profundă a firii omeneşti sau a antropologiei. Studiul naturii omeneşti în aplicarea ascezei este o necesitate. Cunoaşterea modului de funcționare a puterilor trupeşti, precum şi a limitelor lor, este o condiție neapărată atunci când se pune problema transformării omului prin adaptarea lui necontenită la idealul de perfecțiune a vieții viitoare. Căci toată lucrarea ascetică nu e altceva decât adaptarea progresivă a trupului şi a sufletului la acest ideal, pentru a face din el o personalitate duhovnicească în stare de nemurire şi de puritate fericită câştigate prin botez, dar realizabile integral numai în ordinea cerească a vieții viitoare. Mortificarea fiziologică şi mortificarea psihologică, dozate după cunoaşterea justă a funcțiilor şi limitelor antropologice, nu sunt scopuri în sine, ci numai mijloace pentru a atinge un grad mai înalt de perfecțiune. Sub raport psihologic, interesul disciplinei spirituale constă în realizarea unei reculegeri înlăuntru prin ruperea de lumea înconjurătoare, a unei concentrări progresive şi a unei simplificări psihologice pentru a ajunge la forma pură a contemplației (N. Crainic, *op. cit.,* pag. 91).

„Aşa trebuie să se poarte totdeauna monahul ca şi când ar avea să moară mâine; şi iarăşi aşa să se folosească de trup, ca şi când ar avea să trăiască mulţi ani. Aceasta pe de o parte taie gândurile trândăviei şi face pe monah mai sârguincios, iar pe de altă parte păzeşte trupul sănătos şi în aceeaşi înfrânare”[198].

„Mintea care hoinăreşte o statorniceşte citirea, privegherea şi rugăciunea; pofta aprinsă o stinge foamea, osteneala şi singurătatea; iar mânia o domoleşte desăvârşit cântarea de psalmi, îndelunga răbdare şi mila. Căci cele fără măsură şi fără vreme sunt trecătoare şi mai mult strică decât folosesc”[199].

Perenitatea şi actualitatea practicii isihaste este dovedită de datele documentare obţinute în cadrul cercetărilor recente întreprinse la mănăstiri.

Programul zilnic al unui monah şi canonul pe care trebuie să-l îndeplinească este stabilit, pe de o parte, în funcţie de regimul mănăstirii şi de etapa duhovnicească la care se află (noviceat, monah etc.), iar pe de altă parte, în funcţie de particularităţile sale, de către stareţ. Redăm în continuare o zi din viaţa unui monah de la Mănăstirea Rohia, aşa cum ne-a fost prezentată de părintele Pantelimon Ilieş:

„ora 6 – toacă şi bate clopotul
utrenia
ora 7 – liturghia
ora 8-8^{15} – rugăciune particulară la chilie (20-30 minute)
ora 9 – masa – (20 minute). La trapeză, în timpul mesei, un frate citeşte din *Vieţile sfinţilor* sau *Cuvinte duhovniceşti*.
20 minute – rugă particulară
ascultările = muncă
ora 13 – masa cu citiri. La toate mesele se citeşte.
ascultare
ora 17 – vecernia cu acatistul de rând
ora 18^{20} – masa
liber pînă la ora 19^{30}
ora 19^{30}-20 – rugăciunea de obşte la capelă
ora 20-22 – fraţii sunt liberi să se roage, să citească sau să se odihnească
ora 22-23 – miezonoptica
după ora 23 – rugăciune individuală meditaţie (neimpusă).

Canonul zilnic al unui novice este de 50 de mătănii, iar după un timp canonul se dublează. Când devine călugăr ajunge la 600 de mătănii. Canonul diferă de la caz la caz: dacă e bolnav sau are ascultări mai grele, canonul i se micşorează. Individual, din ascultare, un novice citeşte zilnic 2 catisme, iar un monah aproximativ 5 catisme. În privinţa psaltirii, „la noi se obişnuieşte ca unul dintre vieţuitori să citească pentru întreaga obşte o psaltire întreagă, cele 7 laude şi *Acatistul sfântului acoperământ al Maicii Domnului*, zilnic”[200].

La Mănăstirea Golia din Iaşi „un începător (face) zilnic 150 mătănii, 300 închinăciuni, o catismă, rugăciunile de dimineaţă, de seară, *Paraclisul Maicii Domnului* nelipsit şi cele trei canoane de pocăinţă. În cei cinci ani de mănăstire el (novicele) este trecut prin toate ascultările, este cizelat din punct de vedere spiritual pentru a trăi viaţa monahicească după Sfinţii Părinţi”. Cam după cinci ani devine călugăr. Un călugăr face zilnic aproximativ 300 mătănii, 600 închinăciuni, iar pe lângă închinăciunile dimineţii şi cele de seară, citeşte *Paraclisul* şi

[198] Sfântul Evagrie Ponticul, în *Filocalia*, 1, Bucureşti,Harisma, 1992, pag. 88.
[199] *Ibidem*, pag. 89.
[200] I. monah Pantelimon Ilieş, 26 ani, M. Rohia (MM), 22.04.1995.

canoanele de pocăință, trei catisme şi trebuie să citească obligatoriu cel puțin o pagină din *Noul Testament* şi alte cărți spirituale. Iar în afară de aceasta călugărul participă zilnic la sfintele slujbe, în afară de ascultarea pe care o are de făcut. „Călugărul, absolut tot ceea ce face nu face din voia sa, ci cu ascultarea dată de stareț, prin acest lucru dovedindu-se că îi răsare dragostea. Aceste ascultări, în majoritatea cazurilor se învață prin porunca starețului, adecă fiind neînvățat de la început, prin dragostea ce ți se arată pricepi fără nici o greutate. Îi ruşâne ca un călugăr să nu ştie să bată toaca şî clopotele. El tre' să ştie să facă toate ascultările sau cel puțin trebuie să treacă prin toate ascultările. Dacă ai spus nu, nu mai eşti călugăr, te împotriveşti”[201].

Asceza are ca scop crearea mediului adecvat săvârşirii unei *rugăciuni* mereu mai înalte şi tot mai desăvârşite. Mediul este trupul şi sufletul omului.

4.5.1.1.2. *Rugăciunea*, ca activitate fundamentală, existențială a monahilor, este definită în literatura patristică în sens de dialog haric nemijlocit între om şi Dumnezeu.

„Rugăciunea este urcuşul minții spre Dumnezeu, [...] este vorbirea minții cu Dumnezeu”[202].

„*Rugăciunea* este, *după ființa ei,* apropierea şi unirea omului cu Dumnezeu; iar *după lucrare*, rugăciunea este putere susținătoare a lumii, împăcare cu Dumnezeu, ispăşirea păcatelor, punte împotriva ispitelor, peretele din mijloc împotriva necazurilor, zdrobirea războaielor, lucrarea îngerilor, hrana tuturor cetelor netrupeşti, veselia viitoare, lucrarea fără margini, izvorul virtuților, pricinuitoarea darurilor (harismelor, nota n., C.C.), propăşirea nevăzută, hrana sufletului, luminarea minții, securea care taie deznădejdea, dovedirea nădejdii, scăparea de întristare, bogăția monahilor, comoara sihaştrilor, micşorarea mâniei, oglinda înaintării, arătarea măsurilor, darea pe față a stării ajunse, descoperirea celor viitoare, semnul măririi. Rugăciunea este judecătoare celui ce se roagă, judecata şi scaunul de judecată al lui Hristos înainte de scaunul judecății viitoare. [...] Rugăciunea nu e nimic altceva decât înstrăinarea de lumea văzută şi nevăzută”[203].

Părintele Dumitru Stăniloaie defineşte rugăciunea astfel: „Rugăciunea este o stare de interioritate reciprocă între cel ce se roagă şi Dumnezeu”[204]. „Rugăciunea este taina unirii omului cu Dumnezeu”[205].

Rugăciunea este deci o stare şi nu o acțiune formală. „La vraie prière est une attitude constante, un état d'esprit qui façonne liturgiquement tout notre être”[206].

În plan spiritual „urcuşul omului spre Dumnezeu începe în Biserică şi se termină în Biserică”[207]. *Biserica* (gr. *ekklesia* = comunitatea celor chemați) semnifică trupul mistic al lui Hristos, „templul lui Dumnezeu”[208], dar şi inima omului duhovnicesc în care se află Hristos[209]. Omul duhovnicesc este „biserica lui Dumnezeu”, „locuința lui Dumnezeu”[210], „templu al Sfântului Duh”[211].

---

[201] I. monah Roman Topolniceanu, 20 ani, M. Golia (Iaşi), 30.05.1995.

[202] Sfântul Evagrie Ponticul, în *Filocalia*, 1, pag. 92 şi 96; Sfântul Nil, în *Filocalia,* 8, Bucureşti, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1979, p. 78.

[203] Sfântul Maxim Mărturisitorul, în *Filocalia,* 2, Bucureşti, Harisma 1993, pag. 67; Sfântul Ioan Scărarul, în *Filocalia,* 8, pag. 77-78.

[204] Dumitru Stăniloaie, *Trăirea lui Dumnezeu în ortodoxie*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1993, pag. 127.

[205] I. 34074 A.I.E.F, Varvara Neag, M. Dintr-un Lemn (Vâlcea), 21.08.1993..

[206] Paul Evdokimov, *La prière de l'église d'Orient*, Casterman-Paris-Tournai, Édition Salvator-Mulhouse, 1966, pag. 24.

[207] Dumitru Stăniloaie, *Ascetica şi mistica...*, II (*Mistica*), pag. 183.

[208] Ion Bria, *Dicționar...,* pag. 55.

[209] Dumitru Stăniloaie, *op. cit.,* II, pag. 183-184.

[210] *Filocalia*, 8, pag. 121-122.

[211] I. Episcop Ioan Selejan al Covasnei şi Harghitei, la Bucureşti, în 13.07.1994.

Rugăciunea Bisericii s-a format în mănăstiri; ea ritmează în chip admirabil zilele şi nopţile unei comunităţi monastice[212].

„Les Pères disaient la prière sans plus, en parlant de la liturgie eucharistique"[213].

„La liturgie c'est l'Église en Parole et en Mystère eucharistique"[214]. „Toute fois, si la prière liturgique pose la mesure et la règle de toute prière, c'est elle qui sollicite aussi la prière spontanée, personnelle, où l'âme chante et parle librement à son Seigneur. La prière liturgique accorde l'âme et la pousse à une conversation directe et intime, qui garde toute sa valeur propre"[215].

„En quittant le temple l'homme continue sa propre liturgie extra muros"[216].

„Faire de sa vie une liturgie, une prière, une doxologie, c'est en faire un sacrement de communion perpetuelle: Dieu descend dans l'âme en prière et l'esprit emigre en Dieu"[217].

Rugăciunea cunoaşte mai multe etape, fiecare etapă a rugăciunii corespunzând uneia din treptele urcuşului duhovnicesc, al spiritualizării, reflectând raportul viu, trăit, experimentat, dintre om şi Dumnezeu. Teologii au delimitat trei trepte principale ale rugăciunii:

1) *rugăciunea buzelor* (rugăciunea exterioară), constituind rugăciunea materială ce se realizează prin cuvânt rostit sau cântat. Rugăciunea materială se realizează în cadrul cultului, deci în cadrul liturgic, dar şi în intimitate, aceasta din urmă cu precădere în faza de început a urcuşului spiritual din viaţa monahilor.

2) *rugăciunea inimii*[218], rugăciune interiorizată, constituind etapa tăcerii.

După terminarea cultului, deci în intimitate, „omul îşi continuă drumul spre Dumnezeu în tăcere, iar legătura sa cu divinul nu se mai face prin cuvânt sau cânt, căci se roagă şi cântă doar în inimă, după ce aceasta în cadrul cultului a intrat în ritmurile divine (provocate de ritmul liturgic)"[219].

Prin tăcere începe rugăciunea contemplativă, fără cuvinte, în care „inima se deschide în tăcere înaintea lui Dumnezeu"[220].

---

[212] Paul Evdokimov, *Vârstele...,* pag. 183.

[213] Paul Evdokimov, *La prière...,* pag. 32.

[214] *Ibidem,* pag. 42.

[215] *Ibidem*, pag. 33.

[216] *Ibidem*, pag. 13.

[217] *Ibidem*, pag. 24.

[218] Pentru tradiţia ascetică a Răsăritului creştin, „*inima* în care se adună mintea nu e atât inima de carne, cât sediul central al minţii, centrul omului, duhul lui, subiectul lui, omul total dinlăuntru, nu numai cel intelectual sau sentimental. Sunt cămările cele mai dinlăuntru ale omului, încăperea dinlăuntru a catapetezmei, unde se află sălăşluit de la botez Domnul Iisus Hristos. Acolo ne străduim să ne ducem cugetarea prin rugăciune şi locul acela nu are o delimitare, ci deschide perspective indefinite; de aceea trebuie să ne silim să pătrundem tot mai adânc, tot mai înăuntru. iar aceasta o face cugetarea noastră părăsind toate imaginile sensibile, toate conceptele definite, toate închipuirile" (Dumitru Stăniloaie, *Ascetica şi mistica...,* II, pag. 105). Aceeaşi definire apare în Vladimir Lossky, *Teologia mistică a Bisericii de Răsărit*, Bucureşti, Editura Anastasia, 1993, pag. 231.

[219] I. Episcop Ioan Selejan al Covasnei şi Harghitei, 43 ani, la Bucureşti, în 23.07.1994.

[220] Vladimir Lossky, *Teologia...,* pag. 236. Cunoaşterea lui Dumnezeu este denumită în teologie *apofatism*. Dumitru Stăniloaie defineşte apofatismul ca „o atitudine existenţială care angajează omul întreg, nu [...] o teologie în afară de experienţă". Cunoaşterea lui Dumnezeu„nu este deci o teologie abstractă, operând cu concepte, ci o teologie contemplativă, înălţând spiritul către realităţile ce depăşesc înţelegerea" (*Ascetica şi mistica...,*II, pag. 51). El distinge trei grade ale apofatismului:

a) *apofatismul de gradul I - rugăciunea curată*, ce se realizează în stare de nepătimire, „ce nu mai are nici un obiect şi nu mai foloseşte nici un cuvânt".

b) *apofatismul de gradul al II-lea* - simţirea prezenţei lui Dumnezeu provocată de puterea Lui, când mintea rămâne nemişcată, datorită uimirii covârşitoare.

„În momentul când părăsim orice considerare a conceptelor desprinse din natură şi orice preocupare de a le nega măcar, când ne ridicăm deci şi peste negaţiune, ca operaţie intelectuală şi peste oarecare simţire apofatică a lor, intrăm într-o stare de tăcere produsă de rugăciune. Acum avem al doilea grad de apofatism. El e o simţire cu mult mai puternică, dar o

3) *rugăciunea minții*[221] (*duhovnicească),* deci *contemplația.*

„Contemplația este o stare de pasivitate desăvârşită din partea omului, în care numai harul dumnezeiesc e activ. Contemplația este rugăciunea extatică, fiind o totală ieşire din sine, pentru a trăi răpit de divinitate. Este revelația lăuntrică a atingerii cu Dumnezeu, a cufundării în lumina Lui."[222]

„Pe culmile sale, rugăciunea e *rugăciune curată* prin faptul că nu mai are nici un obiect şi nu mai foloseşte nici un cuvânt, ci mintea adunată din toate este conştientă că se află față-n față cu Dumnezeu; de aceea se mai numeşte şi *rugăciunea minții,* [subl. n., C.C.][...] pentru că în timpul ei „mintea nu mai are nici o idee, nici un gând, afară de gândul fără formă la Dumnezeu"[223].

Etapele rugăciunii reflectă, la nivelul limbajului, procesul de interiorizare a rugăciunii şi procesul de spiritualizare a omului. Iată un grafic al urcuşului duhovnicesc prin rugăciune, reflectat în prezența cuvântului.

---

simțire pe întuneric a energiilor divine, care a depăşit teologia negativă intelectuală şi simțirea apofatică ce o însoțeşte, [...] într-o stare culminantă a rugăciunii, ca simțire în întuneric a prezenței lui Dumnezeu şi ca tăcere totală a minții". „Tăcerea situează mintea în apropierea prăpastiei ce desparte cunoaşterea ei de Dumnezeu, dar se află încă dincoace, pe tărâmul omenescului" (v. *Ascetica şi mistica..., II (Mistica),* pag. 54, 60).

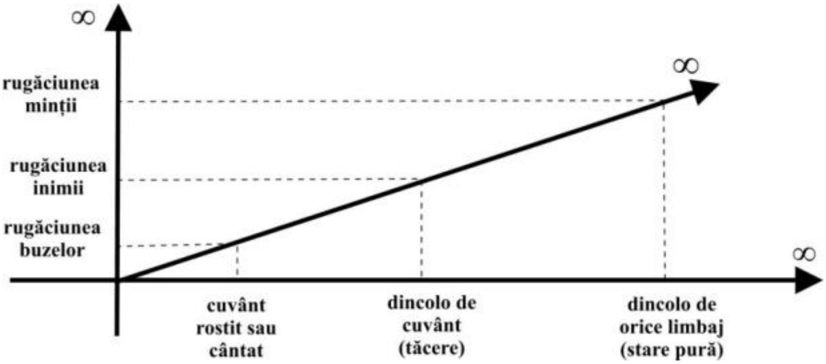
c) *apofatismul de gradul al III-lea* - „cunoaşterea lui Dumnezeu dincolo de adâncurile proprii, [...] având loc după ieşirea totală a minții din sine, dincolo de sine, prin suspendarea tuturor lucrărilor sale naturale şi prin *răpirea din partea Duhului Sfânt*, cunoaştere care e una cu iubirea, e ceea ce a fost exprimat în Răsărit prin *vederea luminii Dumnezeieşti*" (*ibidem,* pag. 124).

221 Pentru tradiția ascetică a Răsăritului creştin, *mintea*, „partea cea mai de sus a ființei omeneşti, este facultatea contemplativă prin care omul tinde spre Dumnezeu. Partea cea mai personală a omului, principiu al conştiinței şi al libertății sale, mintea, în firea umană, corespunde cel mai mult persoanei; putem spune că ea este sediul persoanei, al ipostazului uman care conține în sine firea, în totalitatea ei, minte, suflet şi trup. [...] Omul trebuie să trăiască după Duh; întregul compus uman trebuie să devină duhovnicesc, să dobândească asemănarea [cu Dumnezeu, nota n., C.C.]. Într-adevăr mintea este cea care intră în unirea cu harul de la botez şi tot ea introduce harul în inimă, centrul ființei umane, care trebuie îndumnezeită [...]. Fără inimă, care este centrul tuturor lucrurilor, mintea este neputincioasă. Fără minte, inima rămâne oarbă, lipsită de direcție. Trebuie găsită, deci, o legătură armonioasă între minte şi inimă pentru a întocmi, pentru a crea persoana în har, deoarece calea unirii [cu Dumnezeu, nota n., C.C.] nu este un proces inconştient. Ea presupune o veghe neîncetată a minții, o strădanie statornică a voinței. [...] Sfatul evanghelic de a priveghea, de a nu te lăsa toropit de somn, este un leitmotiv al ascetismului răsăritean care cere deplina trezvie a omului pe toate treptele înălțării sale spre unirea desăvârşită [cu Dumnezeu, nota n. C.C], [Vladimir Lossky, *Teologia mistică...,* pag. 232].

„Sfinții părinți fac o distincție între *minte* şi *rațiune*. *Rațiunea* este facultatea care cugetă lucrurile cuprinzându-le în concepte definite, numite şi ele rațiuni, pentru faptul că pot fi obiecte ale rațiunii. *Mintea* este facultatea care cugetă conținuturi fără să le delimiteze în concepte. Rațiunea emană din minte, aşa cum Se naşte pururea Logosul divin din Tatăl, care e Mintea primă (νοῦς). Deci precum mintea divină e principiul tuturor, aşa şi mintea din om e principiul ultim al tuturor celor din el, deci şi al rațiunii. Ea e de aceea baza subiectului uman, care e dincolo de toate conținuturile delimitate, dincolo şi de rațiunea care le prinde în concepte. E baza indefinită a subiectului care se foloseşte şi de rațiune. Pe ea n-o poate sesiza rațiunea prin nici un concept, fiind dincolo de rațiune şi de orice concept. Trebuie să părăsim toate conceptele şi să ne ridicăm mai presus de rațiunea care formează concepte, pentru a sesiza baza indefinibilă a subiectului nostru", (Dumitru Stăniloaie, *op. cit*., II (*Mistica*), pag. 107).

222 Semnele fiziologice ale extazului „sunt cele ale unei morți aparente. Simțurile toate dispar cu totul. Sufletul e smuls parcă din el şi ridicat în vârtejul luminii divine. [...] În extazul religios omul, sub toate aparențele morții, are o înfățişare luminată", (Nichifor Crainic, *Sfințenia...,* pag. 194). Extazul, în etimologia grecească înseamnă ieşire din sine sau în afară de sine. Extazul mistic poate fi definit ca „un salt din ordinea omenească în ordinea dumnezeiască prin puterea harului lucrător al lui Dumnezeu, în virtutea *iubirii* reciproce dintre om şi Dumnezeu". Viața pe care o creează extazul este numită în teologie *teantropie*, adică îndumnezeirea umanității după chipul şi asemănarea lui Dumnezeu, (Nichifor Crainic, *op. cit*., pag. 215).

223 Dumitru Stăniloaie, *op cit.,* II (*Mistica*), pag. 75.



Rugăciunea începe, deci, prin *rugăciunea materială* (verbală) şi se interiorizează până în faza de stare pură, de *rugăciune nemateruială,* deci de *contemplație* (extaz).

„*Starea de rugăciune* (subl. n., C.C.) este o dispoziție nepătimaşă, câştigată prin deprindere, care răpeşte mintea înțeleaptă spre înălțimea spirituală, prin dragoste desăvârşită”[224].

4.5.2. Funcția liturgică a toacei

4.5.2.1. *Latura practică* se referă la rolul de semnal al toacei, constând în:

4.5.2.1.1. anunțarea începutului slujbelor, deci a momentelor rugăciunii liturgice. În acest sens, toaca înseamnă „chemare la rugăciune, la comuniune intensă a obştii”[225] şi la comuniune a obştii cu Dumnezeu”[226].

„Călugării la mănăstire care sunt în ascultare, când aud toaca încep să se roage în taină”[227].

4.5.2.1.2. anunțarea şi marcarea unor momente importante din cadrul slujbelor[228].

„Aminteşte celor care nu sunt în biserică de momentele mai importante, făcându-i să trăiască şi să participe sufleteşte la acele momente”[229].

Semnalizarea liturgică prin toacă declanşează un întreg proces psihologic şi spiritual. Acelaşi proces îl declanşează bătaia clopotelor bisericilor din mediul rural şi urban, în cadrul liturgic.

„Soră am să-ți spun o chestiune pe care am auzit-o şi eu în satul unde m-am născut, care pentru mine rămâne fundamentală, gândită de un țăran cu patru clase. Eram în satul unde m-am născut în Bihor, undeva la poalele Apusenilor, acolo şi ce se întâmplă, îmi

---

[224] Sfântul Evagrie Ponticul, în *Filocalia*, I, pag. 98. „Ortodoxia consideră dragostea ca o energie necreată, comunicată de Duhul Sfânt, o energie dumnezeiască şi îndumnezeitoare, prin care participăm real la viața Sfintei Treimi”. (Dumitru Stăniloaie, *op. cit.* II, pag. 129).

Dragostea cunoaşte şi ea trei trepte, ce se configurează în ascensiunea duhovnicească, la rândul său etapizată:

a) tendințele de simpatie naturală din starea naturii căzute din har;

b) dragostea creştină, care folosind aceste tendințe creşte din harul divin şi din eforturile proprii;

c) dragostea ca extaz sau ca dar exclusiv de sus.

„Dragostea deplină înseamnă o victorie totală a omului asupra lui însuşi, nu în sensul că s-ar disprețui pe sine în urma unei descurajări, ci în sensul că afirmă pozitiv viața, dar consideră că adevărata viață stă în grija exclusivă de alții şi în uitarea de sine. Cel ce are dragostea adevărată în sine experiază o infinitate a puterii de a se dărui, pe care evident că nu o poate avea de la sine” (Dumitru Stăniloaie, *op.cit.,* II, pag. 129).

[225] I. Arhimandrit Timotei Iftimie, 73 ani, starețul Mănăstirii Bodrog (Arad), 15.07.1986.

[226] Idem; I.132, Arhimandrit Gamaliil Vaida, 60 ani, starețul Mănăstirii Cozia (Vâlcea), 15.07.1989.

[227] I. 33966 A.I.E.F., Vasile Hriscu, 40 ani, M. Lainici (Gorj), 30.07.1993.

[228] *Tipic...,* pag. 290-292.

[229] I. 33846 A.I.E.F, părintele Iordan, M. Cernica (Bucureşti), 09.08.1991. Ascultarea înseamnă supunerea totală liber consimțită a monahului, deci îndeplinirea tuturor sarcinilor de muncă ce îi sunt încredințate.

povesteşte într-o zi o femeie care deja se apropie şi ea cred de 70 de ani şi îmi spunea: când era copilă, într-o duminecă într-o sărbătoare, era cu vitele undeva să le pască afară din sat. Şi era cu bunicul ei, deci, cetăţean care se va fi născut pe la 1800. Şi la un moment dat, în biserică era liturghie, satul era la biserică, dar vitele nu te iartă, trebuie să te duci cu ele la câmp, nu? Şi atunci, într-un anumit moment liturgic, respectiv chiar în timpul prefacerii la liturghie, când începe să se cânte *Pre tine te lăudăm*, se bate clopotul de trei ori. Sunt nişte rugăciuni speciale pe care le face preotul în perioada aceea şi ce credeţi că-i spune bunicul acestei fete pe-atunci, care, vă spun, acum are peste 70-80 de ani, de-o mai fi trăind; îi spune: «Fata mea, să îngenunchem.». Deci ei erau în câmp de fapt. Zice: «Să îngenunchem.» Am auzit clopotele că marcau punctul acesta important al Sfintei Liturghii. «Că – zice – clopotele acum trag pentru noi cei care nu suntem în biserică, pentru cei care suntem departe şi nu am putut participa la Sfânta Liturghie». Deci pentru mine a rămas aceasta ca o chestiune şi o expresie aşa, într-adevăr cutremurătoare, cum judecau ţăranii noştri şi acest aspect al problemei. Bun-înţeles, explicaţiile care sunt în legătură cu fiecare bătaie de clopot ş.a.m.d. este o istorie întreagă, ca să spun, numai a clopotelor, de unde au pornit şi ce e cu ele, dar aceasta, cred eu, are o nuanţă de originalitate, referind că toaca, adecă clopotul, în anumite momente, bate şi pentru cei care sunt departe, ca ei să participe la comuniunea aceasta de rugăciune cu cei care sunt în biserică”[230].

4.5.2.1.3. Marchează trecerea de la activitatea cotidiană la cea *sacrală.*

„Pentru mine, interpretarea toacei este una dintre cele mai importante elemente din biserică. În primul rând, toaca face parte din viaţa noastră călugărească. Are o importanţă extraordinară; de ce, pentru că te apropie mai mult de cer. Este un simţ cu totul deosebit; când se aude toaca se uită de toate păcatele; Cum să spun? Uiţi de tot. Toaca te adună şi te cheamă la rugăciune, este mijlocul prin care te apropii mai mult de Dumnezeu şi de îngeri. Este mijlocul prin care tu poţi să simţi un glas ceresc, o muzică dincolo de omenesc. Deci pentru mine asta este lucrul cel mai semnificativ: este un glas din altă lume, din lumea divinului, nu a umanului. Cu divinul. Încerc să apropii muzica aceasta pământească pe care o creeză un om, de muzica îngerească, care este creată de îngeri. Deci este legătura între pământ şi cer. Pentru mine asta ar însemna: legătura între uman şi divin, între ceea ce se vede şi ceea ce nu se vede, între ceea ce se cunoaşte şi-ntre ceea ce nu se cunoaşte. [...] Asta v-o spun nu ca..., poate pentru alţii, nu dau nici o importanţă acestor sunete pe care le exprimă toaca, dar pentru mine este, când poate eu uit de toţi care mi-au făcut vreun rău şi-n ziua aceea şi-n alte zile. Deci, atunci, încerc să devin mai bun şi io cred că devin mai bun atunci, că simt că mă uşurez”[231].

4.5.2.1.4. Marchează trecerea de la timpul cotidian la *timpul liturgic*.

4.5.2.1.5. Delimitează *spaţiul liturgic* de cel cotidian, prin înconjurarea bisericii cu toaca.

Timpul şi spaţiul liturgic au o altă dimensiune decât timpul şi spaţiul istoric. În acest spaţiu şi timp trecutul, prezentul şi viitorul se contopesc, se realizează amestecul fără confuzie al vieţii pământeşti cu cea cerească, al istoriei cu veşnicia. Creaţia reconstituită sacramental, ca biserică, deci ca trup mistic al lui Hristos, are *noi dimensiuni, noi funcţii şi o nouă viaţă divino-umană:* dimensiunile, funcţiile şi viaţa trupului lui Dumnezeu întrupat. În biserică, în Trupul lui Hristos, fără a fi desfiinţat, timpul creatural, plan, cu modul lui

---

[230] I. Mg.5768 II a A.I.E.F., Ioan Selejan, 42 ani, stareţul M. Lainici (Gorj), 30.07.1993.

[231] I. Mg.5769 II f A.I.E.F., Varlaam Coroian, 34 ani, M. Polovragi (Gorj), 01.08.1993. În segmentul aparent neclar din finalul citatului, autorul subliniază diferenţa de semnificaţie a bătăii toacei în mentalitatea unui ascultător oarecare, neiniţiat şi în mentalitatea monahului practicant.

specific este depăşit, mult lărgit. *În biserică, în trupul lui Hristos, acest alt spaţiu*, „vremurile se adună”, persoanele se adâncesc şi se prelungesc, se nemărginesc fără să-şi piardă ipostazul lor concret, se adâncesc şi se prelungesc cuvintele şi evenimentele, pentru că în acest spaţiu şi timp nou actele şi cuvintele rostite (şi cântate) au alte dimensiuni şi raporturi, au alt conţinut şi o altă rodnicie, semnificaţia lor îmbogăţindu-se infinit. Toate persoanele sfinte pomenite în rugăciune sunt prezente în mod tainic în obştea credincioşilor pentru a-i însoţi şi pentru a-i ajuta în lupta pocăinţei şi a rugăciunii[232].

4.5.2.2. *Latura duhovnicească* a toacei este sugerată de câteva scrieri teologice.

„Ea ne cheamă la austeritate, la sacrificiu, dăruire de sine, la înfrângerea voinţei, la o trăire autentică în duhul ortodoxiei. [...] Toaca ne arată că abia am început slujba şi nevoinţele noastre”[233].

„În sunetele ei nu este nimic profan: ea ne aminteşte de post, de nevoinţe, de asceză, de sfinţenie, de o viaţă trăită în Hristos, de o viaţă trăită în comuniune cu sfinţii, de o închinare în Duh şi adevăr (Ioan IV, 24) şi nu de o simplă adunare la slujbă”[234].

În articolul său, Ioasaf Ganea precizează: „limbajul acesta, cu multe sensibilizări, dă sufletului nostru pliniri de virtuţi şi armonie interioară, în care se dezvoltă omul nostru lăuntric, omul cel duhovnicesc”[235].

4.5.2.2.1. Potrivit informaţiilor din teren, bătaia toacei, cu menirea chemării la rugăciune, atât la începutul slujbelor, cât şi pe parcursul lor, prin marcarea unor momente importante, *stimulează trezvia*[236].

---

[232] Panayotis Nellas, *op. cit.,* pag. 104-109; Paul Evdokimov, *La prière...,* pag. 46-54: „Le sacré est l'irruption dans ce monde de l'absolument différent. Dieu seul est saint, le sacré et le saint parmi les éléments d'ici-bas ne l'est jamais par sa propre nature, mais toujours par *participation*. Le terme de *qadosch, agios, sacer, sanctus* implique une relation d'appartenance totale à Dieu et une mise à part. L'acte divin retire un être ou une de ses condition empirique naturelles et le met en communion avec les énergies sanctifiantes, transcendantes, ce qui change sa nature et fait immédiatement ressentir à l'entourage le *mysterium tremendum*, le tremblement sacré devant la présence du tout autre” (pag. 45).

„C'est ici qu'il faut discerner entre le temps profane, infecté, négatif, de la chute et le temps sacré, acheté et orienté vers son accomplissement positif. La première forme est ordonnée par des saisons cosmiques, c'est le *temps cyclique* traduit par nos horloges, le cercle vicieux des retours éternels sans issue. Le temps clos dans sa courbe fermée sur elle-même, provoque l'angoisse de l'absurde des répétitions infinies pareille à celle de Pascal devant l'infini spatial. Les aiguilles, toujours en mouvement, comme une danse endiablée, ne conduisent nulle part. Sur le plan historique c'est une ligne qui se prolonge indéfiniment et qui ne possède aucune raison immanente de s'arrêter. Tout autre este le temps existentiel: chaque instant peut s'ouvrir du dedans sur une toute autre dimension. C'est le *temps sacré* ou *liturgique*. Sa participation à l'absolument différent change sa nature. L'éternité n'est ni avant ni après le temps, elle est cette dimension sur laquelle le temps peut s'ouvrir. [...]. Dans l'espace courbe les parallèles se croisent. Par analogie on peut imaginer une certaine dimension du temps ou le passé se rencontre avec futur. C'est l'essentiel de la Tradition qui est l'accord du passé et de l'avenir dans le présent, et qui explique l'anamnèse très particulière de la liturgie: elle se souvient de tous les événements terrestres de la vie du Seigneur, mais aussi elle «*se souvient* de son second et glorieux Avènement», de sa Parousie. Par la puissance du mystère liturgique le temps s'ouvre et nous sommes projetés au point où l'éternité se croise avec le temps, et nous devenons ici *les contemporains réels* des événements bibliques depuis la Genèse jusqu'à la Parousie; nous les vivons concrétement comme leurs témoins oculaires. C'est pourquoi toute la lecture de l'Évangile nous place dans l'événement relaté. «Dans ce temps», formule qui commence chaque lecture, signifie le «temps sacré» – in illo tempore – le «maintenant», le «contemporain» (pag. 53-54. Idem, *L'Orthodoxie,* Desclée de Brouwer, 1979, pag.204-210).

[233] Ioasaf Ganea, *op. cit.*, pag 96.

[234] Iustinian Maramureşanul, *Îndrumător bisericesc*, Sibiu, 1974, pag. 57.

[235] Ioasaf Ganea, *lucr. cit.*, pag. 96.

[236] I. Episcop Ioan Selejan, episcop al Covasnei şi Harghitei, la Bucureşti, 13.07.1994. *Trezvia*, numită în literatura patristică şi „luare aminte” (Sfântul Evagrie Ponticul, în *Filocalia*, 1, pag. 130) sau „paza minţii” şi „curăţia inimii” (*Filocalia*, 4, pag. 84), constă în atenţia permanentă asupra gândurilor, puterea de discernământ

„Şi are mai multe semnificaţii: a celor cinci fecioare înţelepte din evanghelie. Potrivit celor cinci fecioare înţelepte, călugărul care e conştient de răspunsul care-l are de dat înaintea lui Dumnezeu îşi adună în viaţa lui care reprezintă candela, mai multe fapte bune, inclusiv participarea la slujbe dumnezeieşti, pentru ca viaţa lui să ardă ca o candelă nestinsă şi plăcută Domnului şi Maicii Domnului. Toaca e chemarea şi mersul la biserică coincide comparativ cu cele cinci fecioare înţelepte care au fost pregătite pentru venirea Mirelui, având destul untdelemn pentru candelele lor. În lucrul ăsta stă înţelepciunea omului, în a răspunde bunelor chemări. Sigur că la chemarea asta nu poţi răspunde decât dacă ai credinţă, nădejde, dragoste şi încă dragostea să fie atât de prisositoare încât în rugăciunile ce le înalţi la Dumnezeu să pomeneşti pe cei cu inima împietrită la această sfântă chemare. Şi clopotul, ca şi toaca, au aceeaşi chemare spre Dumnezeu. Când auzi clopotul să zici: «Ne cheamă Domnul». Şi înţelesurile acestor cuvinte sunt largi în sensul că Dumnezeu când a creat omul, i-a dat şi acest dar de a-l slăvi. Darul ăsta nu-l pierd cei care sunt lepădaţi de iubire de argint, care nu ţin ură de aproapele, condiţii esenţiale pentru primirea sfintei împărtăşanii”[237].

„Ritmul toacei îţi aduce o stare de evlavie, de micşorime în faţa lui Dumnezeu. Toaca e simplă, dar e plină de har, de micşorime duhovnicească a sufletului. Trezeşte sufletul să pornească pe o cale mai bună a lui Dumnezeu, prin post, milostenie, rugăciune, umilinţă, nădejdea şi încredearea mare în Dumnezeu. Bătăile tocii *reprezintă chiar o rugăciune*, însuşi sunetul ei te-ndeamnă să gândeşti la Dumnezeu”[238].

Rolul toacei – în sens de producţie artistică – în rugăciune este sugerat de termenul prin care teologii şi monahii exprimă funcţia sa în cult: cea de *chemare la rugăciune*, *la biserică.* Trebuie să remarcăm că semnalele de toacă sunt ample creaţii artistice, măiestrit realizate, înzestrate cu putere de influenţare psiho-somatică.

4.5.2.2.2. În concepţia teologică *toaca este în sine rugăciune.*

„La prima bătaie de toacă începe şi prima bătaie a inimii pentru Hristos. Toaca înseamnă rugăciune. Atunci când călugării şi maicile sunt la ascultări şi când liniştea mănăstirii e spartă de prima lovitură de toacă, ei rostesc un singur cuvânt: «toacă». Acest cuvânt, în acel moment, înseamnă *rugă*”[239].

„Ştiu că în momentul în care bat toaca, ştiu că şi sfinţii din cer fac acelaşi lucru şi atunci ştii pentru ce ai venit în mănăstire, pentru viaţa veşnică. De multe ori singură toaca e rugăciune, deseori e însoţită de rugăciune, depinde de cât sunt de adâncită în evlavie, cu gândul spre Dumnezeu”[240].

şi de judecată, de autocontrol, a celor duhovniceşti. „Trezvia e fixarea stăruitoare a gândului şi aşezarea lui în poarta inimii [...] ca supraveghetoare continuă în mintea omului, care încearcă astfel să astupe izvorul gândurilor şi faptelor rele. [...] Iar continuarea naşte deprinderea; iar aceasta o îndesire a trezviei; în sfârşit aceasta, prin însuşirea ei, face cu putinţă contemplarea liniştită a războiului de mai înainte [războiul nevăzut, interior, nota n., C.C.]. Ei îi urmează rugăciunea stăruitoare a lui Iisus şi liniştea dulce şi fără năluciri a minţii şi starea care vine din Iisus” (Sfântul Isihie Sinaitul, în *Filocalia*, 4, Bucureşti, Harisma, 1994, pag. 59). „*Trezvia* şi *rugăciunea* sunt legate între ele ca sufletul şi trupul: lipsind una, nu poate sta nici cealaltă. Unirea lor se face în acest chip: întâi, trezvia se opune păcatului, ca un străjuitor şi înainte-mergător; în urma ei, rugăciunea desfiinţează şi şterge îndată gândurile rele, împiedicate de străjuitor, luarea aminte neputând face singură acest lucru. Acestea sunt deci poarta vieţii şi a morţii; luarea aminte şi rugăciunea” (Sfântul Simeon Noul Teolog, în *Filocalia*, 8, pag. 528).

[237] I. 34083 A.I.E.F., Filoteea Berci, 30 ani, M. Surpatele (Vâlcea), 23.07.1993.

[238] I. 33962 A.I.E.F, Evloghia Orăştean, 65 ani, M. Tismana (Gorj), 29.07.1993.

[239] Episcop Ioan Selejan, Bucureşti, 13.07.1994.

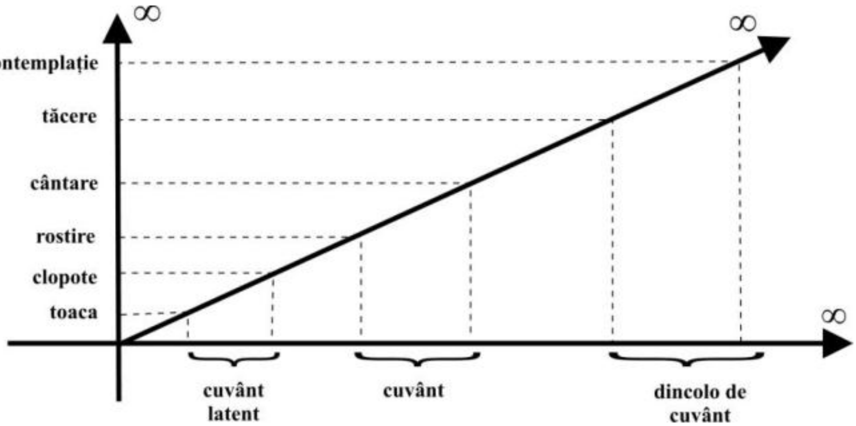
[240] I.34083, Filoteea Berci, 34 ani, M.Surpatele (Vâlcea), 23.07.1993.

„Întotdeauna când bat eu toaca, cum ar veni o contemplare, o apropiere de Dumnezeu prin rugăciune. Întotdeauna când bat toaca, pentru mine e o bucurie mare sufletească, parcă mă unesc cu Dumnezeu”[241].

Toaca declanşează rugăciunea şi face parte din rugăciune, fiind *cadrul primar al acesteia*. În acest sens, ea îndeplineşte rolul de „înainte-mergător al harului”[242], fiind elementul pregătitor al monahului pentru rugă, prin rugă. Nu întâmplător bătaia toacei este precedată şi încheiată de rostirea unor rugăciuni, însoțite de închinăciuni. Rolul de pregătitor psihic şi spiritual al monahului pentru rugăciune prin rugăciune, reiese din schema nivelelor rugăciunii liturgice realizată de Episcopul Ioan Selejan:

„Toaca face parte din rugăciune – cadru primar: 1) *toaca*; 2) *clopotele;* 3) *strana;* 4) *tăcerea* – încă se cântă în tăcere; 5) *contemplația* – când omul este mut şi surd”[243].

Afirmația înaltului ierarh este susținută de analiza muzicologică la nivelul limbajului a relației dintre semnalele liturgice de toacă, muzica de strană şi rugăciune (ca formulă, deci ca limbaj) (v. cap. 6, § 6.3, 6.4, 6.6). În estetica teologică ortodoxă, „*muzica este vorbire cântată.* Textul liturgic e o convorbire cu Dumnezeu şi sensul cuvintelor se potențează şi se dilată prin patosul melodic al glasului omenesc”[244]. Bătaia toacei, prin formulele ritmice pe care le vehiculează, prin *cuvântul latent* pe care îl conține, este *rugă latentă.* Prezentăm, deci, graficul prezenței *cuvântului* în etapele rugăciunii, deoarece el redă sugestiv procesul de interiorizare a acesteia.



Pornind de la schemele anterioare, am elaborat schema dinamicii rugăciunii pe baza analizei de limbaj:

1) *toaca* – limbaj muzical monotimbral / politimbral, realizat la nivel ritmic, melodic;

2) *clopotele* – limbaj muzical monotimbral / politimbral, realizat la trei nivele (ritm, melodie, armonie);

3) *dialogul liturgic între altar şi strană (cântarea de strană + glăsuire + rostire)* – limbaj diversificat: muzical şi literar;

4) *tăcerea* – cântare interioară – dincolo de cuvânt;

5) *contemplația – stare pură* – dincolo de orice limbaj.

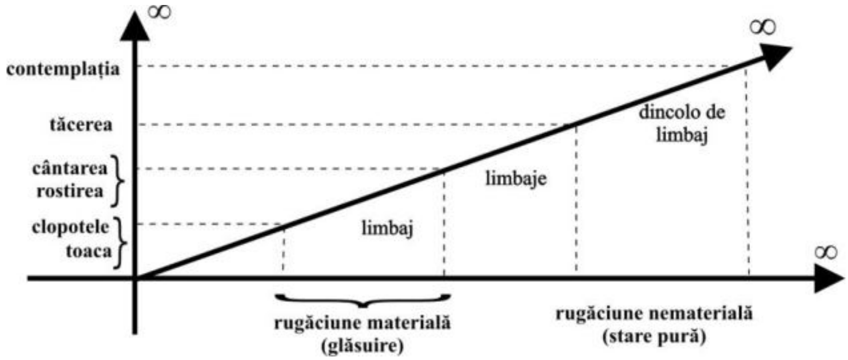
[241] I.33984 A.I.E.F., Ioachim Guşoi, 22 ani, M. Cârcea (Dolj), 07.08.1993.

[242] Gheorghe Şoima, *Funcțiile muzicii liturgice*, Sibiu, Editura Revistei Teologice, 1945, pag. 41.

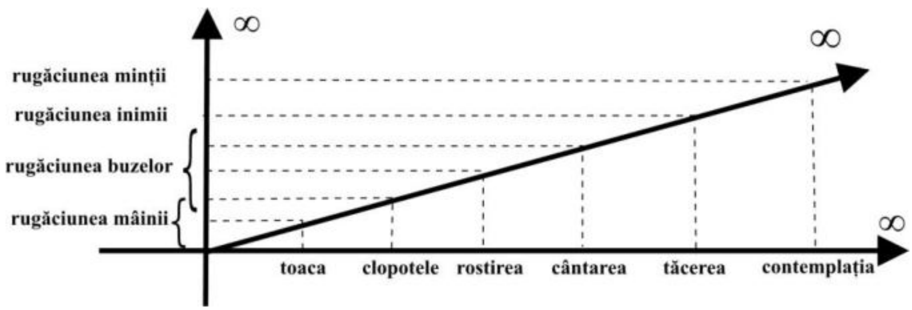
[243] I. Episcop Ioan Selejan, Bucureşti, 13.07.1994. Informația explicată, fiind citată conform schemei arhiereşti: Toaca face păarte din rugăciune, fiind cadru primar. Urmează clopotele şi strana. Tăcerea e etapă de interiorizare a cântării în auzul interior. Contemplația este stare de extaz mistic, în care omul e mut şi surd.

[244] Nichifor Crainic, *Nostalgia paradisului*, Iaşi, Editura Moldova, 1994, pag. 56.

Redăm şi graficul dinamicii rugăciunii ca stare, reflectată în limbaj:



Graficul urcuşului duhovnicesc în rugăciune prin intermediul limbajului schițează procesul de interiorizare a rugăciunii, pornind cu *rugăciunea buzelor* (rugăciunea exterioară) şi culminând în contemplație, ca stare pură, ca extaz (*rugăciunea minții*).



După cum s-a putut observa din graficele de mai sus, *rugăciunea buzelor* – rugăciunea cuvântată – se realizează prin forme artistice-muzicale, literare, literar-muzicale. Acesteia i se adaugă *rugăciunea mâinii*, prin facerea semnului crucii (v. cap. 3, § 3.8).

„Cântarea în biserică este rugăciunea însăşi, pe care nici o limbă omenească alta n-o poate substitui”[245].

„Rugăciunea cântată, aşa cum izvorăşte limpede şi nemăiestrită din mistica creştinului ortodox, reprezintă forma cea mai nobilă şi mai pură a cântecului religios, căci în această formă, rugăciunea este cântec, iar cântecul este rugăciune”[246].

În estetica teologică ortodoxă, arta este considerată marea fiică a religiei şi, în funcția ei cea mai glorioasă, mijlocitoare a cultului divin.

„Toaca e puțin mai dură, mai austeră, după aceea vine muzica, care e mai caldă. Dacă *toaca* adună la biserică, *psalmul* face trecerea între aceste elemente sonore emise de toacă şi clopot şi ne poartă spre *cântul liturgic*, care la rândul lui ne deschide porțile inimii, respectiv ale rugăciunii inimii, cu care pleacă monahul din biserică şi intră apoi în rugăciunea minții, în tainica-i chilie”[247].

---

[245] Gavriil Galinescu, *Cântarea bisericească*, Iaşi, 1941, pag. 80.
[246] Gavriil Galinescu, *op. cit.*, pag. 92.
[247] I. Episcop Ioan Selejan, Miercurea Ciuc, 18.10.1994.

În ortodoxie, estetica nu este, deci, ceva străin, ci ceva constituțional sau structural. Întreaga structură a bisericii, în înțelesul său complex, este un sistem estetic. Însăşi ființa ei spiritual-materială, transcendent-imanentă, ne-o arată ca pe o capodoperă magnifică a întemeietorului ei. *Estetica ortodoxă* este o estetică a sfinților, o *filocalie*, adică o *iubire de frumusețea suprafirească,* ce se desăvârşeşte în arta practică a contemplației[248].

4.5.2.2.3. Bătaia toacei are *funcție de exorcizare*, deci *purificatoare.* Toaca „este un semn de a începe slujba, alungă diavolul, iar clopotul este glasul Domnului ce-i cheamă pe credincioşi"[249].

„Se toacă ca să se depărteze vrăjmaşii de la vecernie, pavecerniță ş.a. Când toci, fug duhurile rele"[250].

Efectul purificator al bătăii toacei este rezultatul rugăciunii care însoțeşte bătaia toacei şi pe care o conține – *toaca este rugăciune* – şi al puterii semnului crucii, prezent pe tot parcursul semnalizării prin:

- poziția pe care o formează toaca şi tocaşul;
- închinăciunile ce preced şi încheie semnalul;
- simbolurile realizate în timpul bătăii cu mâna dreaptă.

Puterea şi semnificația creştină a *crucii* reiese cu claritate şi din rugăciunea pe care o cităm în continuare, ce se citeşte la sfințirea clopotelor:

„Doamne, armă asupra diavolului, Crucea ta o ai dat nouă; că se îngrozeşte şi se cutremură, nesuferind a căuta spre puterea ei. Căci morții i-ai sculat şi moartea o ai surpat, pentru aceasta ne închinăm îngropării Tale şi învierii"[251].

În unele balade populare este menționat atât gestul facerii semnului crucii, cât şi „Lemnu lu' Cristos, / Miroasă frumos"[252].

De altfel, *facerea semnului crucii este în sine rugăciune* (v. cap. 3 § 3.8.).

Mecanismul procesului de purificare prin bătaia toacei explică înlocuirea de către popor a numelui diavolului şi evitarea rostirii lui prin expresia „*ucigă-l toaca*".

„Semnificația tocii, populară, dar are bază românească şi teologică. Când se bate toaca este anunțul şi chemarea creştinilor la rugăciune. Rugăciunea este aceea care-l ucide pe diavol, ca şi semnul Sfintei Cruci"[253].

Aceeaşi funcție de exorcizare pe care o îndeplineşte toaca se descifrează şi în expresia populară „*a bate în lemn*", care este o invocare sau mai bine zis o trimitere tainică la bătaia toacei, la puterea ei de alungare a răului. Uneori expresia populară este însoțită de câteva bătăi cu degetul în masă, gest simbolic sugestiv, ce ne duce cu gândul tocmai la invocarea tainică preventivă a instrumentului investit cu putere de exorcizare în momente dificile ale vieții omului.

Iată deci că expresii populare prin care etnologii au stabilit funcții magico-rituale ale toacei[254], au dobândit în timp o altă încărcătură semantică, dovedită de însuşi contextul liturgic în care instrumentul este utilizat.

---

[248] Nichifor Crainic, *Nostalgia...,* pag. 120.

[249] I.33969 A.I.E.F., Ecaterina Iuga, 26 ani, M. Polovragi (Gorj) 01.08.1993.

[250] I.33981 A.I.E.F., Meletina Dragomir, 22 ani, M. Sfânta Ana - Orşova (Mehedinți), 04.08.1993.

[251] *Moliftelnic*, Bucureşti, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, ed. a III-a, 1976, pag. 108; v. rugăciunile crucii în *Ceaslov*, Bucureşti, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1990, pag. 191; *Psaltirea*, Bucureşti, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1992, pag. 301, stihiră la Praznicul Înălțării Sfintei Cruci: „Mărimu-te pe Tine, Dătătorule de viață Hristoase şi cinstim Crucea Ta cea sfântă, prin care ne-ai mântuit din robia vrăjmaşului".

[252] Al.I.Amzulescu, *Balade româneşti*, Bucureşti, Editura Minerva, 1974, pag. 102; 51, 487.

[253] I.132, arhimandrit Gamaiil Vaida, M.Cozia (Vâlcea), 1989.

„«Ucigă-l toaca» este diavolul împotriva căruia se bate toaca. Călugărul se luptă împotriva diavolilor interiori ”[255].

4.5.2.3. Latura simbolică

4.5.2.3.1. *Simbolismul actelor liturgice*

În cultul liturgic al Bisericii Ortodoxe, fiecare act liturgic are două semnificații:

1) sensul direct sau literal;

2) sensuri derivate, superioare.

Acestea se divid, la rândul lor, în:

a) sensuri istorico-simbolice, care închipuiesc sau rememorează amănunte din activitatea Mântuitorului dinainte de înălțare;

b) sensuri spirituale, care ne sugerează realități din viața viitoare;

c) sensuri dogmatice;

d) sensuri morale.

Rânduiala liturghiei ortodoxe este astfel întocmită încât simbolizează întreaga iconomie a mântuirii omenirii. Scopul acestui simbolism liturgic este efectul binefăcător psihologic, purificator, care din perspectivă mistică duce la iluminare[256], căci *simbolul* este în raport de apartenență şi de comuniune de esență cu *simbolizatul,* motiv pentru care *acesta este prezent în permanență în propriul său simbol*. Nu întâmplător, *un simbol liturgic reprezintă o participare la divin în însăşi configurația sa materială*[257].

Simbolul (de la grecescul συμβαλλειν = a pune la un loc, a uni) este, în sens teologic, o realitate văzută care nu numai reprezintă, ci şi dezvăluie prin ea o realitate nevăzută. El este „puntea între două lumi”[258]. *Funcția* propriu-zisă a simbolului nu este a preînchipui (ceea ce presupune lipsa celui preînchipuit), ci *a descoperi şi a se face părtaş cu cel descoperit*. Simbolul nu „seamănă” cu realitatea pe care o simbolizează, ci este părtaş acestei realități[259]. În acest sens, este o deosebire radicală între înțelegerea actuală a simbolului şi înțelegerea lui inițială. În concepția etnologică, simbolul este preînchipuire – un semn ce aparține *altuia,* care nu există în mod real în acest semn. În noțiunea inițială de simbol, aşa cum este definit de teologia ortodoxă şi păstrat în practica liturgică, acesta *este descoperirea şi prezența altuia, tocmai a unui altuia real*, *care, în condițiile date, nu poate fi descoperit decât în simbol*. Simbolul, spre deosebire de simpla preînchipuire, de simplu semn, cuprinde două realități: *empirică* – cea *văzută* – şi *spirituală* – cea *nevăzută –,* care sunt unite nu în chip logic („aceasta” înseamnă „aceasta”) şi nu prin cauză – efect („aceasta” este cauza „acesteia”), ci *epifanic*. O realitate descoperă pe alta, dar – şi aceasta este foarte important – descoperă numai în măsura în care însuşi simbolul este părtaş realității spirituale şi este capabil să o întrupeze. Simbolul nu descoperă, însă, întreaga realitate spirituală, ci *reprezintă totdeauna o parte* „căci noi în parte cunoaştem şi în parte proorocim” (1 *Cor* XIII, X)[260]; simbolul, prin esența sa, uneşte realități incomensurabile,

---

[254] Andrei Oişteanu, *Motive şi semnificații mito-simbolice în cultura tradițională românească*, Bucureşti, Editura Minerva, 1990, pag. 63-165.

[255] I.33846 A.I.E.F., părintele Iordan, M. Cernica, 09.08.1991.

[256] Ene Branişte, *Liturgica specială*, Bucureşti, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1985, pag. 332-333.

[257] Paul Evdokimov, *La prière de l'église d'Orient*, pag. 48.

[258] Dumitru Stăniloaie, *Ascetica şi mistica ortodoxă, II (Mistica)*, pag. 17; v. şi Paul Evdokimov, *op. cit*., pag. 48.

[259] Alexandre Schmemann, *Euharistia,* Bucureşti Editura Anastasia, 1991, pag. 45.

[260] *Biblia*, Bucureşti, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1982, pag. 1305.

din care una rămâne raportată la alta – absolut alta[261]. *Esența simbolului este că în el se depăşeşte dihotomia realității şi a simbolismului ca nerealitate*; realitatea se cunoaşte, înainte de toate, ca împlinirea simbolului, iar simbolul, ca împlinire a realității.

Slujirea divină creştină este simbolică nu pentru că ar cuprinde în sine diferit preînchipuiri simbolice; slujba divină creştină este simbolică pentru că însăşi lumea, însăşi creația lui Dumnezeu este *simbolică, tainică* şi pentru că prin esența bisericii şi prin destinația ei în lumea aceasta, se descoperă împlinirea acestui simbol, realizarea lui ca „cea mai reală realitate". Astfel, despre simbol se poate spune că „el descoperă lumea, pe om şi întreaga creație ca materia unei singure taine atotcuprinzătoare"[262].

„Simbolul dezvăluie viața divină, dă semnul pentru trecerea energiei divine în viața acestei lumi naturale, dar în acelaşi timp acoperă infinitul tainic al vieții divine, afirmă incomparabilitatea lumii cu viața spirituală"[263].

4.5.2.3.2. *Simbolismul toacei* derivă din *simbolismul liturgic*, fiind extins la întreaga viață duhovnicească.

4.5.2.3.2.1. Toaca, ce „cheamă credincioşii la Biserică"[264] simbolizează *Cuvântul*, ca *ziditor spiritual.*

„Dacă la *Facere* se vorbeşte despre întuneric, acesta este alungat precum astăzi în cult de prima bătaie de toacă, atunci acel întuneric primar a fost alungat de glasul lui Dumnezeu. În *Geneză* a zis înseamnă *a glăsui*, *cuvânt*, iar *toaca este glăsuire*"[265].

Întunericul simbolizează în plan spiritual păcatul, „grija lumească", gândul împrăştiat, somnul, acestea fiind anulate prin rugăciune, ce începe odată cu bătaia toacei. Nu întâmplător o parte a informațiilor obținute în cercetările de teren conferă toacei semnificația de *glas* sau *chemare*. Astfel, toaca înseamnă:

- „*glasul Domnului* ce strigă veniți la mine la Biserică"[266]
- „*glasul celui ce strigă în pustie*, al Sfântului Ioan Botezătorul"[267];
- „*glasul îngerilor"* [268];
- „un glas din altă lume şi din lumea divinului, nu a umanului"[269];
- „trâmbița înfricoşatei judecăți"[270] etc.

4.5.2.3.2.2. Semnificațiile toacei se nuanțeză şi se adâncesc în funcție de momentele ciclului liturgic anual şi zilnic în care este folosită. Ne limităm doar la enunțarea câtorva exemple ilustrative, întrucât o tratare exhaustivă a acestor semnificații teologice depăşeşte deocamdată nivelul specialității noastre, constituind o problemă de cercetare teologică ulterioară.

1) La *procesiuni*, toaca joacă rol de *înainte-mergător*.

„La procesiuni, toaca de mână merge înaintea procesiunii. Reprezintă *Înainte-mergătorul*, Sfântul Ioan în pustie, înaintea Domnului. [...] Orice procesiune la mănăstire nu se face fără toacă. Toaca e prima"[271].

---

[261] Alexandre Schmemann, *op. cit.*, pag. 45-46.
[262] *Ibidem.*
[263] Dumitru Stăniloaie, *op. cit.,* pag. 80.
[264] I.33886 A.I.E.F., Elena Momanu, 22 ani, M. Saon (Tulcea), 22.07.l992.
[265] I. Episcop Ioan Selejan al Covasnei şi Harghitei, la Bucureşti, 23.07.1994.
[266] I. 34067 A.I.E.F., Mihaela Muşan, 20 ani, M. Văleni (Argeş), 20.08.1993.
[267] I. 33878 A.I.E.F., Nectaria Andrei, 60 ani, M. Cilic Dere (Tulcea), 26.07.1992.
[268] I. 34088 A.I.E.F., Paula Buhăescu, 16 ani, M. Bistrița (Vâlcea), 25.08.1993.
[269] I. Mg.5769IIf, A.I.E.F., Varlaam Coroian, 34 ani, M. Polovragi (Gorj), 01.08.1993.
[270] I.33850 A.I.E.F., maica Timoteea, 36 ani, M. Pasărea (Bucureşti), 28.07.1991.
[271] I.34075 A.I.E.F., Emanuela Oprea, stareța M. Dintr-un Lemn (Vâlcea), 22.08.1993.

3s2) „La *înmormântările călugărilor* toaca merge înaintea defunctului în semn de bucurie, căci moartea călugărului este de fapt nunta duhului său [sufletului, nota n., C.C.] cu Hristos. Moartea monahilor, de aceea, este bucurie”[272].

3) După Înviere, în *Săptămâna Luminată,* toaca simbolizează *Cuvântul,* în dublă ipostază: răspândirea cuvântului lui Dumnezeu şi cuvântul omenesc de preamărire a lui Dumnezeu, exprimat prin bătaia simultană de toace şi clopote:

„Toată suflarea să-L laude pe Domnul”(*Psalmul 150*)[273].

„La Sfânta Evanghelie în Săptămâna Luminată, după fiecare verset se dă o lovitură în fiecare toacă şi se trage câte o limbă de clopot [simultan, nota n., C.C.], iar după Sfânta Evanghelie toate bat îndelung deodată. Asta preînchipuie răspândirea cuvântului lui Dumnezeu; se răspândeşte Evanghelia”[274].

4.5.2.3.2.3. Bătaia toacei *marchează „intrarea în împărăţia Luminii*”[275].

În mistică, Lumina este însuşi Dumnezeu, dar este şi puterea coborâtă din ascunsul suprafiinţial până la noi „putere îndumnezeitoare, de-fiinţă-făcătoare, de-viaţă-pricinuitoare, de-înţelepciune-dătătoare”[276]. Lumina este însă şi „*o stare* a fiinţei umane spiritualizate, îmbunătăţite, transparente”[277]. În această stare „sufletul umplut de curăţie, de bunătate, de iubire, simte o mare pornire de a se deschide, de a se comunica pe sine însuşi. Şi Cel ce Se comunică prin el în această totală sinceritate a iubirii este Duhul Sfânt”[278]. Lumina ca stare corespunde contemplaţiei (stării de extaz)[279]. Contemplaţia, ca etapă culminantă a rugăciunii, este numită în mistică *vederea luminii dumnezeieşti*[280].

Am arătat în cadrul paragrafelor anterioare că toaca ce anunţă începutul slujbelor este un *stimulent al trezviei*[281], fiind în acelaşi timp *rugăciune*[282].

Apogeul urcuşului duhovnicesc zilnic al monahului în rugăciune este atins după slujba de noapte (după miezonoptică), în contemplaţie.

„La miezul nopţii toaca aprinde lumina în candelă şi de la candelă se aprinde lumina în sufletul monahului. Atunci când în miez de noapte toaca sparge liniştea mănăstirii, încet, încet încep să fie aprinse candelele, marcând prin aceasta intrarea în împărăţia Luminii”[283].

Candela este ea însăşi un simbol al luminii divine; candela simbolizează „lumina lui Hristos, care luminează tuturor”[284]. Împărăţia luminii este împărăţia lui Dumnezeu, a cărei prezenţă este anticipată şi simbolizată pe pământ de biserică[285]. Ascensiunea umană spre Lumină „începe în Bisercă şi se desăvârşeşte în Biserică”[286]. *Biserica* este *locaşul de cult*, *trupul mistic al lui Hristos*, deci comunitatea credincioşilor şi *inima omului înduhovnicit*.

---

[272] I.33846, părintele Iordan, M. Cernica (Bucureşti), 09.08.1991.

[273] *Psaltirea*, Bucureşti, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1992.

[274] I.34075, Emanuela Oprea, M.Dintr-un Lemn (Vâlcea), 22.08.1993.

[275] I. Episcop Ioan Selejan, Bucureşti, 23.07.1994.

[276] Dumitru Stăniloaie, *op. cit*., pag. 68.

[277] ***Ibidem***, pag. 190.

[278] *Ibidem.*

[279] Nichifor Crainic, *op. cit*., pag. 215.

[280] Dumitru Stăniloaie, *op. cit*., pag. 166-167.

[281] V. cap. IV, 4.5.2.2.

[282] V. cap. IV, 4.5.2.2.; Constanţa Cristescu, *O problemă de funcţionalitate*, în *Anuarul Institutului de Etnografie şi Folclor „C. Brăiloiu”,* tom 5/1994, Bucureşti, Editura Academiei Române, pag. 157-173.

[283] I. Episcop Ioan Selejan, Bucureşti, 13.07.1994; Nicolae Steinhardt, *Dăruind vei dobândi*, Cluj-Napoca, Dacia, 1994, pag. 302-303.

[284] I.33962 A.I.E.F., Evloghia Orăştean, 65 ani, M. Tismana (Gorj), 29.07.1993.

[285] V. dimensiunea eshatologică şi pnevmatoforică a bisericii, în Ion Bria, *Dicţionar de teologie ortodoxă*, pag. 56.

[286] Dumitru Stăniloaie, *op. cit*., pag. 183.

În acest sens, toaca dobândeşte o *semnificaţie eshatologică,* ea marchează o trecere existenţială în viaţa monahilor, ce cunoaşte mai multe nivele:

a) Învăţarea *toacei* marchează perioada de început a vieţii monahale, deci cea de iniţiere în viaţa monahală, al cărei ideal este *vederea luminii dumnezeieşti şi unirea cu Dumnezeu.*

b) Toaca marchează începutul slujbelor; ea este chemare la rugăciune, deci intrare în biserică, ce este simbol al împărăţiei lui Dumnezeu.

c) Toaca marchează şi trecerea monahului în viaţa de dincolo, în împărăţia lui Dumnezeu, căci moartea monahului este de fapt nunta sa cu Hristos.

d) Toaca este deci un înainte-mergător în toate etapele esenţiale ale urcuşului spiritual al monahului spre Dumnezeu, care e Lumină, Viaţă, Perfecţiune, Puritate[287].

4.5.2.3.2.4. Toaca este *simbolul jertfei*, *al crucificării Mântuitorului Iisus Hristos*, ca moment de profundă semnificaţie teologică şi doctrinară în istoria şi în iconomia mântuirii omenirii.

„Toaca reprezintă momentul răstignirii lui Iisus Hristos pe Golgota, respectiv momentul baterii cuielor, piroanelor în mâinile şi picioarele lui Iisus. Deci, acesta ar fi, cred, elementul fundamental şi de profundă semnificaţie teologică şi doctrinară în acelaşi timp, ortodoxă, a acestei bătăi de toacă”[288].

„Bătăile acestea sunt astăzi chemarea la jertfă”[289].

Argumentarea acestui simbol se găseşte în:

1) interpretarea teologică a simbolisticii toacei şi a clopotelor în funcţie de momentele cele mai importante ale anului bisericesc – în special de perioada Paştelor – şi de ciclul liturgic zilnic.

„În *Săptămâna Patimilor*, după câte aţi observat, se bate toaca rar, se bate mai ales la *ceasurile împărăteşti*, se bate de câteva ori şi *numai toaca*, ceea ce semnifică că suntem în plină perioadă, în plin memorial de transpunere istorică şi de trăire spirituală în acelaşi timp a evenimentului răstignirii, care domină şi cu care culminează, am putea spune, Săptămâna Patimilor. Fiecare zi din Săptămâna Patimilor are o importanţă fundamentală, capitală în istoria mântuirii noastre, însă ceea ce se întâmplă în bătaia de toacă de vineri, de vinerea patimilor, acea bătaie a piroanelor în mâinile şi-n picioarele lui Iisus şi, cum vă spuneam, aţi observat, toaca se bate foarte rar în această perioadă, fără o anumită armonie, o anumită melodie specifică, de o altă nuanţă şi trăire care o găsim pe parcursul anului, deci îi transmite creştinului nostru, această bătaie, oarecum, care îi creează starea aceasta de durere, *de participare, nu un asistent oarecare, ci un participant efectiv alături de Iisus*, cum a participat la răstignirea lui cu acelaşi duh, deci cam aşa ceva, cam acelaşi duh de plângere şi durere pe care a avut-o Maica Domnului, femeile mironosiţe şi Sfântul Ioan, care au rămas şi au auzit o bătaie asemănătoare cu aceea cu care se bate în mănăstirile noastre ortodoxe şi astăzi, toaca, cum spune românul, a jale. Deci iată, aş putea spune cu un cuvânt de o nuanţă mai plastică, asupra acestei bătăi, acestei dureri care vrea să ne-o transmită nouă această toacă.

Însă în *Săptămâna Luminată* evident că se bate din nou toaca în general la mănăstirile mari; se aşază în faţa sfintei biserici 12 părinţi sau 12 maici, care bat 12 toace; în general se încep şi slujba de *vecernie* şi de *utrenie* dimineţa sau înainte de liturghie în timpul ceasurilor, nu, se pregăteşte intrarea în aceste momente importante prin *bătaia de mai multe toace cu clopote*[290]

---

[287] Nichifor Crainic, *op. cit*., pag. 72.; Dumitru Stăniloaie, *op. cit*., pag. 68.

[288] I.Mg.5768IIa A.I.E.F., Ioan Selejan, 42 ani, stareţul M. Lainici (Gorj), 30.07.1993.

[289] I.33965 AI.E.F., Ioan Selejan, M.Lainici (Gorj), 30.07.1993.

[290] I.Mg.5768IIa A.I.E.F., v. nota 41. Clopotele marchează *Învierea*.

ş.a.m.d. Deci, am depăşit, ca să spunem aşa, elementul acesta de jertfă, de durere din Săptămâna Patimilor şi iată că *durerea se transformă în bucurie* şi atunci este o unitate, este o legătură de nedespărțit între ceea ce s-a întâmplat în vinerea patimilor şi ceea ce se va întâmpla în noaptea Învierii şi bucuria a cărei unde continuă, continuă în Săptămâna Luminată şi după aceea în restul anului. Iată de ce şi aici putem găsi o coordonată, un punct de legătură între ceea ce susține patristica, Sfinții Părinți şi inclusiv Sfânta Scriptură, că noi nu am fost mântuiți numai prin jertfa de pe cruce a lui Iisus, cum susțin [...] anumite confesiuni creştine, nu ne mântuim doar prin credință, ci *Iisus ne-a mântuit pre noi prin patimă, moarte şi înviere*. Iată că aceste două instrumente de care se foloseşte biserica noastră în cult, toacă şi clopot, iată că prin bătaia lor, prin rezonanța lor, fac să unească aceste elemente teologice fundamentale prin care Iisus ne-a mântuit pe noi: *patimă, moarte, înviere*. Repet, deci: instrumentele acestea sau obiectele acestea, să le numim de cult, cum şi ele, poporul român şi ortodoxia s-a folosit de ele în a-şi exprima această *credință în această trinitate de puncte ale mântuirii noastre: patimă, moarte şi înviere*. Deci astăzi, bun-înțeles, dacă Iisus ar fi fost răstignit astăzi, bun-înțeles că, probabil, cu alte obiecte, probabil că am fi transmis noi generațiilor din mileniul trei, eu ştiu, prin video, prin film ş.a.m.d., am fi transmis aceste elemente fundamentale în mântuirea noastră, însă acestea au fost la dispoziția creştinilor în acea perioadă. Aşa că pentru noi rămân sfinte şi se sfințesc. Ştiți, clopotele, toaca se sfințesc şi glasul lor, prin sfințenie şi prin bătaia celui care o practică, aduc acest spor spiritual, duhovnicesc, de peste 2000 de ani şi încercăm să-l transmitem mai departe. Şi aşa, ca amănunt, suntem pentru aspectul tradițional al bătăii toacei cu mâna, nu cum din nefericire,[...] am văzut undeva la o biserică, o toacă deja automatizată. [...] În zona Ardealului, la o biserică undeva acolo, un preot foarte harnic apăsa pe un buton şi toaca se bătea singură, clopotele se trăgeau singure, bun-înțeles acționate electric, dar noi niciodată nu vom fi pentru aşa ceva, pentru că numai cel ce trage clopotul, numai cel ce bate toaca ar putea să vă mărturisească ce simte el atunci când bate toaca sau când trage clopotul"[291].

2) simbolul pe care îl formează poziția tocaşului cu toaca în timpul semnalizării – *crucea*, ca simbol creştin, ce dezleagă misterul păstrării toacei doar în biserica creştină, cu precădere în cea ortodoxă.

„Un element de tradiție care ne-ajută pe noi ortodocşii, cât şi pe cei catolici ca să spun, în acelaşi timp, să credem că Iisus a fost răstignit pe o cruce, nu pe un stâlp, aşa cum susțin alte confesiuni religioase, dacă ați observat când părintele sau fratele care bate toaca împrejurul bisericii, el *o ține în mâna stângă, în dreptul inimii, într-o poziție aproximativ orizontală şi această toacă din lemn formează, privit din depărtare, formează cu corpul celui care bate toaca o cruce. Aceeaşi poziție şi aceeaşi formă de cruce se realizează şi acolo sus în clopotniță* când părintele începe să bată toaca, se aşează la mijlocul, în centrul toacei şi formează din nou cu toaca un semn de cruce. Deci, iată că păstrarea toacei atât prin bătaia împrejur, cât şi cea din clopotniță în poziție orizontală, marchează şi denotă că Domnul nostru Iisus Hristos a fost pironit pe acest element orizontal – *patibullum* – şi apoi, bun-înțeles, a fost ridicat şi pe stâlpul acesta vertical care era împlântat acolo sus pe Golgota. Deci şi acest element de tradiție păstrat în biserica noastră cuprinde în el şi această valență tradițională arătându-se că într-adevăr Iisus a fost răstignit pe o cruce şi nu pe un stâlp, aşa cum apare la alte confesiuni religioase "[292].

3) reprezentarea simbolică a crucificării, cu care tocaşii îşi asociază bătaia toacei şi în special „florile".

[291] Idem.
[292] *Ibidem*.

„De fapt iese în cruce [forma de bătaie], că dacă baţi pentru Dumnezeu aşa iese. Dacă baţi în cruce înseamnă că cum se băteau piroanele în trupul Mântuitorului când s-a răstignit pe cruce”[293].

4) simbolurile realizate de mâna dreaptă în timpul bătăii – *crucea, triunghiul* şi *cercul* – interpretate din perspectivă creştină (v. cap. 3, § 3.8), cărora li se adaugă scrierea prin bătaie, în timpul semnalizării, a unor nume sau iniţiale de nume sfinte.

„Înainte băteam *Iisus* sau *MD* [Maica Domnului, nota n., C.C.] şi acum mi-am schimbat. Oricum, scriind literele astea pe toacă ştiu pentru cine toc şi oricum Dumnezeu primeşte”[294].

4.5.2.3.2.5. Toaca este un *simbol al zidirii spirituale.*

Cele trei simboluri ale toacei tratate anterior – *Cuvântul, intrarea în împărăţia Luminii* şi *jertfa, crucificarea* – formează în ansamblu un model simbolic sintetizant, ce poate fi exprimat astfel: *toaca simbolizează Cuvântul lui Dumnezeu care cheamă credincioşii la jertfă pentru a intra în împărăţia Luminii*.

Acest model simbolic, conţinând elementele fundamentale ce stau la temelia construcţiei dinlăuntru a omului duhovnicesc, se regăseşte în legendele populare referitoare la construcţia arcei de către Noe, pentru a salva lumea de la moarte. Acest model ne este sugerat de tălmăcirea parţială de către unii monahi a legendelor pe care mi le-au relatat în timpul cercetărilor pe teren, ce ne dezvăluie un alt conţinut semantic al acestora şi implicit al toacei decât cel stabilit de unii cercetători ai culturii tradiţionale româneşti[295], conţinut determinat de contextul liturgic în care este utilizat instrumentul şi de tradiţia creştină şi monahală ortodoxă milenară care l-a menţinut în uz. Astfel, textul legendelor de construcţie se cere tratat din altă perspectivă decât cea „mitologistă”, căci cei aproape 2000 de ani de creştinism pe teritoriul românesc şi-au pus din plin amprenta pe mentalitatea creatorilor populari. *Legendele de construcţie sunt actualmente expresia concepţiei de viaţă creştină-ortodoxă,* ele trebuind interpretate în funcţie de semnificaţiile pe care le are biserica în cultura de grup şi de idealul vieţii creştine. Redăm în continuare câteva tălmăciri monahale ale legendelor despre originea toacei, căci ele constituie punctul de pornire al interpretării noastre.

„Acum [...] toaca, care însemna chemarea trupurilor, acum înseamnă chemarea sufletelor la corabie”[296].

„Corabia lui Noe preînchipuie corabia lui Hristos, iar cei care intră în corabie sunt creştinii”[297].

„Lemnele suntem noi credincioşii, care la auzul toacei venim la biserică şi formăm în chip simbolic şi spiritual corabia lui Hristos”[298].

„Biserica închipuie corabia lui Noe, iar maica care toacă închipuie pe Noe şi maicile care vin la biserică închipuie păsările şi vieţuitoarele care intră în corabie”[299].

Legenda lui Noe simbolizează, deci, în actualitate, *zidirea spirituală a omului.* Aceasta reiese din interpretarea duhovnicească a textelor de legendă. Punctăm momentele

---

[293] I.34080 A.I.E.F., Mihaela Pătrăuceanu, 20 ani, M. Surpatele (Vâlcea), 23.08.1993.

[294] I.34083 A.I.E.F., Filoteea Berci, 30 ani, M. Surpatele (Vâlcea), 23.03.1993.

[295] I.33864 A.I.E.F., Doroteea Darie, 60 ani, M. Pasărea (Bucureşti), 15.08.1991; v. varianta completă în Elena Niculiţă-Voronca, *Datinele şi credinţele poporului român*, vol. I, Cernăuţi, 1903, pag. 20-21; Tudor Pamfile, *Povestea lumii de demult după credinţele poporului român*, Bucureşti, 1913, pag. 129-130.

[296] I.33960 A.I.E.F., Florentina Mocanu, M. Tismana (Gorj), 28.07.1993.

[297] I.34077A.I.E.F., Gabriel Oprea, 19 ani, Ploieşti, la M. Dintr-un lemn (Vâlcea), 22.08.1993.

[298] I.34094 A.I.E.F., Vichentie Punguţă, stareţul M. Negru-Vodă din Câmpulung-Muscel, 26.08.1993.

[299] I.33858 A.I.E.F., Eftimia Pascu, 63 ani, M. Pasărea (Bucureşti), 29.07.1991; v. şi alte tălmăciri ale legendei în Anexa 1.

scenariului sintetic al legendelor în limbajul teologic, căci acesta exprimă cu claritate schema urcuşului duhovnicesc:

1) *porunca lui Dumnezeu*, transmisă lui Noe direct sau indirect (prin înger sau prin Duhul Sfânt);

„Când lui Noe i-a poruncit Dumnezeu să adune în corabie câte două animale curate şi necurate, Noe a întrebat cum să adune el atâtea animale? I-a poruncit Dumnezeu să facă o toacă de lemn şi să toace împrejurul corabiei şi aşa să se păstreze viaţa pe pământ până după retragerea apelor, după potop...”[300].

2) *ascultarea*, respectiv munca la construirea corabiei;

„Noe a primit porunca să facă corabia şi a lucrat 300 de ani la ea...”[301].

3) *ispita;*

a) nu se închegau lemnele;

b) ce ziua construia, noaptea se dărâma.

„A-ncheiat-o şi când a terminat de încheiat s-a dărâmat. Supărat, dar nu descurajat, o-ncheie pentru a doua oară; şi a doua oară se dărâmă…”[302]

„Era sfânt Noe şi-şi făcea corabia. Ş-o venit diavolul şi i-o luat scândurile şi el nu le mai găsea...”[303]

„Dumnezeu i-a spus lui Noe să facă o corabie, a tocmit meşteri şi ceea ce lucrau ziua, noaptea se desfăcea. Şî ci sî facă, ci sî facă...”[304]

4) *ruga;*

5) *ajutorul dumnezeiesc* prin mesaj – i-a spus Dumnezeu, Sfîntul Duh sau un înger ce să facă;

„A fost un secret între Noe şi Dumnezeu să facă corabia. Şi el s-a scăpat şi i-a spus vestea asta soţiei. Şi prin soţie a aflat vestea asta şi satana şi când s-a dus în pădure după lemne, nu a mai găsit nici un lemn. Şi atuncea s-a rugat la Dumnezeu şi a venit îngerul şi i-a spus să facă o toacă din lemn şi să înconjoare pădurea de trei ori şi să toace. După ce a făcut asta a găsit lemne.”[305]

6) *alungarea ispitei* prin baterea toacei de el sau de către un înger;

„Şi Noe a luat o scândură ş-un ciocan şi-o început să bată. Şi diavolii când auzeau, toţi au adus toate scândurile [înapoi, nota n., C.C.]. Când bătea toaca toţi diavolii fugeau”[306].

7) *construirea corabiei şi salvarea omenirii de la moarte;*

„În timp ce Noe îşi construia arca şi ceea ce construia ziua, noaptea, diavolii îi dărâma. Dărâmându-i, el s-a necăjit vreo două, trei zile. Rugându-se la Dumnezeu, un înger îi spune: «Dacă vrei să faci arca fără să te mai supere diavolul, atunci alege o bucată de lemn mai uşoară şi care să aibă rezonanţă, să sune bine şi loveşte în ea, dând ocol lemnelor de la arcă», care erau răspândite de diavol. Şi-n timp ce făcea acest lucru, lemnele singure s-au adunat înapoi precum el le pusese şi astfel Noe n-a mai avut necazuri cu arca. A construit-o”[307].

[300] I. Andronie Vartolomeu, 37 ani, M.Cozia (Vâlcea), 25.07.1989 ; Anexa 1, var. 2a, 2b, 3d.

[301] I. Varlaam Coroian, 34 ani, M.Polovragi (Gorj), 1.08.1993.

[302] *Ibidem.*

[303] I. 117 (col. C. Cristescu), Paraschiva Dumitrache, 20 ani, M. Vasiova (Timiş), 21.07.1989.

[304] I.33891 A.I.E.F. Ecaterina Bujor, 32 ani, M. Saon (Tulcea), 28.07.1992; v. Anexa 1, var 3, 3a, 3b, 3c.

[305] I.3380 A.I.E.F., Meropia Aftene, 30 ani, M. Cilic-Dere (Tulcea), 27.07.1992; v. Anexa 1, var. 3, 3a, 3b, 3c.

[306] I. Damian Petrincu, 58 ani, M.Sihăstria (Neamţ), 31.08.1983; v. Anexa 1, var. 3e, 3f, 4, 3a.

[307] I.Mg. 5770 II i A.I.E.F., Casian Dinescu, 40 ani, stareţul M. Gura-Motrului (Gorj), 03.08.1993; v. Anexa 1, var. 3, 3a, 3b, 3c, 3d, 3e, 3f, 4.

Legenda lui Noe, în variantele ce sintetizează două legende, *legenda potopului* şi *cea a Meşterului Manole* (a jertfei zidirii), ne apare în altă lumină decât cea a unei „legende arhaice păgâne contaminată cu elemente biblice”[308]; ea ne apare ca o *sinteză duhovnicească,* ce exprimă simbolic *jertfa zidirii corabiei lui Hristos*, deci a bisericii, în înţelesul său de trup mistic al lui Hristos[309] şi de inimă a omului duhovnicesc[310], ce devine locuinţa lui Dumnezeu[311], „templu al Duhului Sfânt”[312], „biserica lui Dumnezeu”[313].

Noe simbolizează *monahul*, ca ales al lui Dumnezeu ce trebuie să îndeplinească porunca divină de construire a „corabiei mântuirii” – biserica. Strădania sa de ascultare este zădărnicită de diavol, simbol al forţelor întunericului, al ispitelor ce îndeamnă la păcat. Împrăştierea lemnelor corabiei înseamnă împrăştierea lăuntrică a gândurilor spre lumea exterioară, materială. Prin rugă, el primeşte ajutor de la Dumnezeu, care îi arată calea, îi arată soluţia: *să bată toaca*. Toaca este simbolul *răspândirii cuvântului lui Dumnezeu* şi *este în acelaşi timp rugăciune*, ca modalitate de contact nemijlocit cu Dumnezeu[314]. Prin rugăciune şi prin răspândirea cuvântului lui Dumnezeu, toaca îndepărtează diavolul, alungă ispitele, deci purifică locul în care se sălăşluieşte Dumnezeu – locaşul de cult, inima omului[315]. Jertfa este „lupta continuă a monahului cu vrăjmaşul”[316], este „lupta nevăzută a monahului cu diavolul”[317]. Nu întâmplător rânduiala monahală prevede ca monahul care bate toaca de mână împrejurul bisericii să fie îmbrăcat în ţinuta monahală completă, „ca şi ostaşul [echipat, nota n., C.C.] cu toate armele sale, pentru război”[318]. Armele monahului sunt arme spirituale.

„Toaca semnifică lupta continuă a călugărilor cu diavolul”[319], ne-au spus unii monahi, iar monahul este numit în literatura patristică *ostaş al lui Hristos.*

După cum am arătat, toaca este un simbol al crucificării Mântuitorului. Toaca poartă în sine însemnele jertfei euharistice, încifrate în simbolul crucii, căci prin răstignirea lui Iisus pe cruce aceasta a devenit altarul jertfei pentru ispăşirea păcatului şi mijlocul de răscumpărare şi împăcare a omului cu Dumnezeu. *Crucea este*, astfel, *nu numai un simbol al suferinţei, ci şi un simbol al biruinţei asupra morţii prin învierea Sa*. Nu întâmplător, unele variante ale legendei lui Noe conţin aluzii la balada Meşterului Manole, axată pe tema zidirii bisericii, căci *Meşterul Manole nu este altul decât monahul râvnitor să dobândească împărăţia lui Dumnezeu.*

O interpretare recentă a baladei Meşterului Manole a identificat în persoana meşterului pe însuşi Mântuitorul Iisus Hristos, legenda zidirii mănăstirii Argeşului fiind, după părerea autoarei,

---

308 Andrei Oişteanu, *lucr. cit*., pag. 79.
309 Dumitru Stăniloaie, *op. cit.,* pag. 18.
310 *Ibidem.*
311 *Filocalia*, 8, pag. 121.
312 I. episcop Ioan Selejan, la Bucureşti, 13.07.1994.
313 *Filocalia*, 8, pag. 121.
314 I. 34090, Melania Lazăr, 64 ani, M.Podu Bulgarului (Buzău), 6.08.1992..
315 Ene Branişte, *Liturgica generală*, pag. 387-392; Ion Bria, *op. cit*., pag. 55; Dumitru Stăniloaie, *op. cit*., pag. 183-184.
316 I.33843 A.I.E.F., Constantin Marius, 24 ani, M. Cernica (Bucureşti), 09.08.1991.
317 I.33846 A.I.E.F., părintele Iordan, M. Cernica, 09.08.1991.
318 I.33074 A.I.E.F., Varvara Neag, M. Dintr-un Lemn (Vâlcea), 21.08.1993; v. şi Sfântul Ioan Casian, *Scrieri alese*, în col. „Părinţi şi scriitori bisericeşti”, Bucureşti, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1990, pag. 67-70.
319 Este vorba de o luptă spirituală împotriva răului, numită de Sfântul Nicodim Aghioritul „războiul nevăzut” (Nicodim Aghioritul, *Războiul nevăzut*, editat de Prea cuviosul Ieromonah Gavriil Aghioritul, Editura Arta Grafică, 1991); idem, *Paza celor cinci simţiri*, Oradea, Editura Pelerinul Român, 1991.

simbolul jertfei euharistice[320]. Din literatura de specialitate reiese că deşi legendele legate de jertfa zidirii unei construcţii sunt cunoscute pe o arie geografică largă în jurul teritoriului românesc – la greci, albanezi, sârbi, croaţi, bulgari, maghiari –, *doar legendele româneşti se referă la jertfa zidirii unui locaş de cult, o biserică sau o mănăstire*[321]. Trebuie să subliniem că în creaţia folclorică românească este afirmată credinţa creştină tradiţională fără echivoc, numele divine – Dumnezeu, Domn, Doamne, Fiul Sfânt, Hristos (Hiristos) etc. –, precum şi persoanele sfinte – Maica Domnului, apostolii şi sfinţi precum Sfântu' Petru, Sânt' Ion, Sânt' Ilie etc., fiind pomenite, mărturisite şi invocate cu evlavie[322].

Având în vedere că evul mediu, când epica versificată cântată creată de lăutarii curţilor feudale s-a manifestat cu puternică vitalitate[323], a fost o perioadă de înflorire a monahismului ortodox românesc, înşişi monahii cu viaţă duhovnicească înaltă, ca martiri chiar sau ca oameni sfinţi, ca duhovnici şi sfetnici înţelepţi atât ai domnitorilor, cât şi ai poporului, au putut deveni eroi de baladă. În cazul monahilor duhovnici, ca *sfetnici de taină* ai oamenilor, este firesc să le fie tăinuit numele şi să le fie înlocuit printr-un simbol, fiind astfel cinstiţi de popor în creaţia sa folclorică nu ca persoane individuale, ci ca părinţi duhovniceşti şi martiri în genere. În tradiţia populară monahii sunt numiţi deseori cu numele generic de *popă*, iar arhiereii *vlădică*.[324]

Istoria Bisericii Ortodoxe Române consemnează alături de sfinţi canonizaţi şi *sfinţi canonizaţi* de biserică abia după secole de la trecerea lor la cele veşnice, dar socotiţi ca atare de poporul care le-a cunoscut ostenelile duhovniceşti şi darurile cu care i-a învrednicit Dumnezeu: putere de tămăduire, de prorocire, darul facerii de minuni etc. În cartea *Viaţa şi petrecerea sfinţilor* (1682-1686), Dosoftei menţionează numele unor sfinţi ca: Sfântul Agatanghel – rumân prăznuit la 23 ianuarie, Sfântul Evstatie – rumân pomenit la 28 septembrie[325], Daniil de la Voroneţ, Rafail de la Agapia, Chiriac din Bisericani, Chiriac din Tazlău, Epifanie din Voroneţ, Partenie de Agapia, arhiepiscopul Ioan de Râşca. Redăm copia pomelnicului acestor sfinţi realizată de Veniamin Costachi în 1811 pe ultima filă a volumului *Vieţile sfinţilor pe decembrie*[326] (v. facsimil).

---

[320] Sabina Ispas, *Universalitate şi specificitate etno-culturală în literatura populară; observaţii asupra cântecului povestitor*, în *Nemzetiség-identitás*. A IV nemzetközi néprajyi nemyetiségkutató konferencia elóadásai, Békéscsaba, Debrecen, 1991, pag. 25-27.

[321] Ion Taloş, *Meşterul Manole*, Bucureşti, Editura Minerva, 1973, pag. 385.

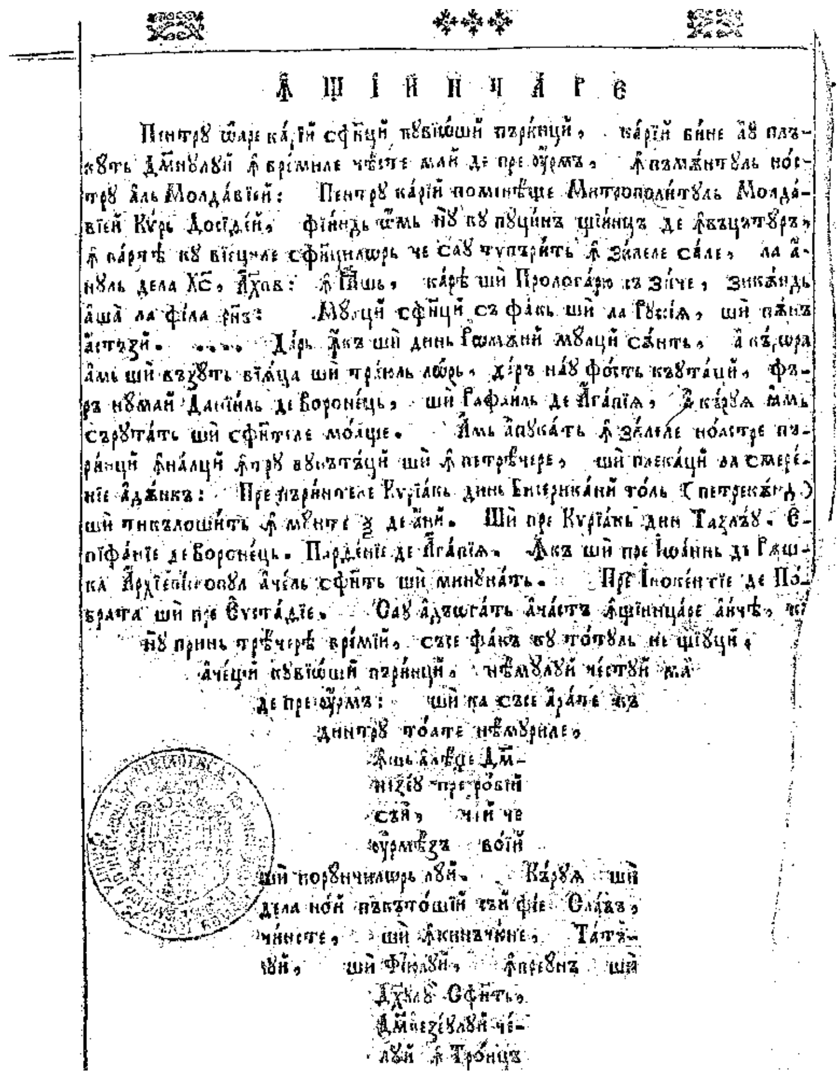
[322] Béla Bartók, *Melodien der rumänischen Colinde*, Budapest, Editio Musica, 1968, pag. 150, 188, 209, 222, 228, 378 - de ex. text nr. 11e, f; 36b; 57; 70; 71a; 79a; 113b; 114a; 114b. Redăm un fragment din balada *Trei fraţi şi nouă zmei* din Bârca-Dolj: „Coconaşu ce-m' făcea? / La răsărit să-ntorcea, / *Cruce* cu dreapta-ş' făcea, / *La Dumnezău să ruga, Dumnezău că-i ajuta*"(Al.I.Amzulescu, *Cântece bătrâneşti,* Bucureşti, Editura Minerva, 1974, pag. 51. V. şi balada *Aga Bălăceanu* (*ibidem,* pag. 487): „Iar naşă-sa de-auzea, / La Costin că mi-ş' venea. / *De departe-ngenunchea, Cruce cu dreapta-ş' făcea* / Şi din gură-l blestema". Vezi şi obiceiul *rugii pentru ploaie şi roade* din Ardeal.

[323] Sabina Ispas, *lucr. cit.*

[324] Al.I.Amzulescu, *op. cit.,* pag. 498: „*Popa vlădică-m' venea, / Noo popi* că-mi aducea / Şî marea că mi-o cetea, / Marea dă să potolea".

[325] Ms. CRV 73 din Biblioteca Academiei Române.

[326] Ms. CRV 800 din Biblioteca Academiei Române, ultima filă. Literatura istorică bisericească menţionează şi alte nume de sfinţi români necanonizaţi, la ale căror moaşte sau locuri de vieţuire mergea poporul în pelerinaje: cuvioşii Vucol, Ghedeon şi Gherman din Ceahlău, Ioanichie schimonahul din Valea Chiliilor (Târgovişte), Daniil duhovnicul şi Misail de la Mănăstirea Turnu, Neofit şi Meletie din Munţii Stânişoarei, etc... (Mircea Păcurariu, *Istoria…*, vol. 1, pag. 574; vol. 2, 1994, pag. 220); idem, *Sfinţi români şi apărători ai legii strămoşeşti*, Bucureşti, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1974; Mircea Păcurariu, *Sfinţi daco-romani şi români*, Iaşi, Editura Mitropoliei Moldovei şi Bucovinei, 1994.



După cum am arătat anterior, monahii au ca ideal *viaţa îngerească, viaţa trăită după modelul lui Hristos*.

Dacă vom compara imaginea etapizată a vieţii monahului de la începutul ei prin lepădarea de lume şi lepădarea de sine, până la unirea cu Dumnezeu, cu imaginea jertfei Meşterului Manole, putem descifra în balada zidirii Mănăstirii Argeşului *simbolul jertfei zidirii bisericii lăuntrice a monahului*[327].

Întorcându-ne la legenda lui Noe, se impune a mai insista asupra unor simboluri. Potopul, stihia ucigătoare de viaţă, este simbolul noianului de ispite şi de păcate care distrug omul lăuntric din punct de vedere spiritual. Corabia salvatoare este biserica, în care începe şi se desăvârşeşte urcuşul omului spre Dumnezeu.

[327] Detalierea analizei baladei Meşterul Manole din perspectivă teologică va constitui tema unui studiu ulterior.

Iată cum prezintă Sfântul Varsanufie zidirea *bisericii lăuntrice* a omului: „Dacă lucrarea dinăuntru nu va ajuta, împreună cu Dumnezeu, omului, în zadar se osteneşte spre cele dinafară. Căci, lucrarea dinăuntru, făcută cu osteneala inimii, aduce curăţie; iar curăţia, adevărata liniştire a inimi; iar liniştirea, smerenia; iar smerenia face pe om *locuinţa lui Dumnezeu*; iar din locuinţa aceasta sunt alungaţi demonii, odată cu patimile. Şi omul se face, astfel, *biserica lui Dumnezeu* plină de sfinţenie, plină de curăţie şi de har. Fericit e, deci, acela care vede pe Domnul în cele dinăuntru ale inimii şi-şi varsă cererea sa, însoţită de plâns, înaintea bunătăţii Lui”[328].

Semnalul de toacă, fiind chemare la rugăciune prin rugăciune, deci *ca formă a rugăciunii*, se plasează la temelia „corabiei mântuirii”, marcând intrarea în împărăţia lui Dumnezeu, în împărăţia Luminii.

„De fapt, se spune că Noe a bătut toaca, un lemn, pentru a-şi aduna vieţuitoarele în corabie înainte de potop. Şi s-a păstrat că cei chemaţi la rugăciune să fie chemaţi tot în felul acesta, deoarece şi biserica, ca şi construcţie, simbolizează o corabie care-i duce pe credincioşi la mântuire”[329].

Interpretarea teologică, duhovnicească, a legendei lui Noe sugerează *măsura devenirii potenţiale a omului, ca operă a lui Dumnezeu şi ca biserică a Sa*.

Am oferit în această analiză o altă interpretare a legendelor potopului decât cea cunoscută în literatura de specialitate, căci, alături de alte lecturi, ea nu face decât să completeze gama de semnificaţii ale unui nucleu narativ de răspândire universală – zidirea unui edificiu prin jertfă – cu semnificaţii creştin-ortodoxe de factură naţională, românească: *zidirea edificiului lăuntric al omului*.

Ea nu exclude şi nu înlătură celelalte semnificaţii, ci le completează cu fondul semantic creştin-ortodox, dezvăluind frumuseţi de profunzime ale tradiţiei monahale ortodoxe româneşti cum ester cea de chemare la rugăciune prin înconjurarea bisericii cu toaca.

§ 4.6. Obiceiuri populare ce utilizează toaca de la biserică

Dintre obceiurile populare care folosesc semnalul muzical realizat pe toaca bisericii sau o invocă vom comenta: *toconelele, bricelatul, strigarea peste sat* şi *obiceiul trasării graniţelor satului după sunetul toacei.*

4.6.1. Toconelele este titlul generic pe care l-am atribuit obiceiului sătesc de utilizare a toacei în afara ceremonialului religios în Săptămâna Patimilor. Obiceiul este cunoscut sub următoarele denumiri: *toconelele*, *tocorezele*, *toaca*.

Ca material documentar folosim piesele existente în arhivele A.I.E.F. Bucureşti şi A.F.A.R. Cluj-Napoca înregistrate în perioada 1956-1984 de cercetătorii Nicolae Rădulescu, Ghizela Suliţeanu, Eugenia Cernea, Traian Mîrza şi Iosif Herţea, precum şi cele 43 de piese culese de autoarea lucrării de faţă în perioada 1986-1987 din nouă sate ale Podgoriei Aradului.

4.6.1.1. Atestări documentare

Am adăugat informaţiilor lacunare referitoare la obicei pe care ni le oferă materialul documentar din cele două arhive, relatările succinte extrase din câteva surse documentare aparţinând mitropolitului Sava Brancovici (sec. XVII)[330], Simion Florea Marian

---

[328] *Filocalia*, 8, pag. 121-122.

[329] I.34082, Mugurel Ţineghe, 25 ani, M. Surpatele 23.08.1993.

[330] Timotei Cipariu, *Acte şi fragmente latine romanesci. Pentru istoria beserecei romane mai alesu unite*, Blaşiu, 1855, pag. 147.; Sim. Fl. Marian, *Sărbătorile la români,* vol. 3, Bucureşti, Editura Göbl, 1901, pag. 113-116.

(sec. XIX)[331], Tiberiu Brediceanu[332], Sabin Drăgoi[333], Tiberiu Alexandru[334], Adrian Fochi[335], Emilia Comişel[336], Ghizela Sulițeanu[337] şi Ioan D. Popa.[338]

Cea mai veche atestare documentară a obiceiului se află într-un document din sec. al XVII-lea (1675)[339] emis de sfântul ierarh Sava Brancovici, mitropolitul Transilvaniei, împreună cu jurații Scaunului şi cu protopopii „în săbor la Belgrad, la mănăstire", ce cuprinde o sumă de aşezăminte instituite de acel sobor „din grije de lucrurile dumnezeieşti şi multe lipse a preuților şi a besericilor şi a creştinilor". Printre obiceiurile interzise românilor din Ardeal, în capitolul I al documentului apare la punctul 9 obiceiul toconelelor:

„Pruncii să nu toace pre păresimi".

La sfârşitul secolului al XIX-lea preotul Simion Fl. Marian oferă o descriere detaliată a obiceiului, spunând că este răspândit în toată țara[340].

În secolul al XX-lea datele documentare despre obicei s-au îmbogățit.

Tiberiu Brediceanu descrie în cadrul unei conferințe din anul 1927 obiceiul copiilor din Banat de a bate toaca[341], în 1936 Sabin Drăgoi se referă la obiceiul practicat în Banat şi-n părțile de către Mureş [342], iar în 1938 Ioan D. Popa descrie toaca de la moți (zona Apusenilor) [343].

După anul 1950, prin culegerile cercetătorilor Ghizela Sulițeanu, Tiberiu Alexandru, Emilia Comişel, Eugenia Cernea, Traian Mîrza şi Iosif Herțea, deşi informațiile despre obicei nu s-au îmbogățit substanțial, s-a îmbogățit fondul muzical al celor două arhive menționate cu documente sonore.

Cercetările personale la teren ne permit să afirmăm că actualmente obiceiul cunoaşte o răspândire destul de largă în nordul, vestul, sud-vestul şi estul Transilvaniei: Bihor, Hunedoara, Arad, Banat, zona Topliței şi Maramureş. Descinzând pe teren în zona Aradului după mai mult de 15 ani de la prima culegere personală, am constatat conservarea obiceiului şi a repertoriului cu statornicia bunei credințe reînviate prin noile generații.

În satul Hățăgel (com. Densuş – HD) copiii bat tocorezele în duminica Floriilor[344], iar în zona Topliței şi-n Maramureş se bate toaca toată ziua în Săptămâna Luminată [345].

După revoluția din 1989 ce a anulat secularizarea spirituală promovată de comunism prin doctrina ateismului impus oficial ca doctrină de stat, o parte dintre obiceiurile populare cu caracter religios au reînviat încetul cu încetul, altele care au rezistat în timp manifestându-se sporadic s-au revigorat în spațiul geografic din care dispăruseră sub presiunea ideologiei comuniste ateizantă, arhaizantă, magizantă şi mitologistă, iar alte

---

[331] Sim. Fl. Marian, *Sărbătorile la români*, vol. 3, Bucureşti, Editura Göbl, 1901, pag. 113-116.

[332] Tiberiu Brediceanu, *Scrieri*, Bucureşti, Editura Muzicală, pag. 57 şi 178-179.

[333] Sabin V. Drăgoi, *Toaca. Amintiri*, în „Muzică şi poezie", anul I, 1936, pag. 8-9.

[334] Tiberiu Alexandru, *Instrumentele muzicale ale poporului român*, Bucureşti, E.S.P.L.A., 1956, pag. 31.

[335] Adrian Fochi, *Folclor românesc din Transilvania sec. VXIII-lea*, în "Revista de folclor", nr. 1/1958, an III, pag. 45-62.

[336] Emilia Comişel, *Folclor muzical*, Bucureşti, EDP, 1967, pag. 215.

[337] Ghizela Sulițeanu, *Importanța studierii jucăriilor - instrumente muzicale confecționate de către copii în folclorul românesc*, în *Studii şi comunicări*, Sibiu, 1982, pag. 269.

[338] Ioan D. Popa, *Din obiceiurile moților. Toaca*, în „Izvoraşul", anul XVII, nr. 4, 1938 (apr), pag. 134.

[339] Timotei Cipariu, *op. cit.*, pag. 147; Adrian Fochi, lucr.cit., pag. 45-62.

[340] Sim Fl. Marian, *op. cit.,* pag. 113-116.

[341] T. Brediceanu, *op. cit*., pag. 23 şi 187.

[342] Sabin Drăgoi, *op. cit.*

[343] Ioan D. Popa, *op. cit.*

[344] I. 89, Daniel Stoenescu, 29 ani, M. Prislop (Hunedoara), 19.07.1986.

[345] I. arhimandrit Mihail Goia, 67 ani, M. Toplița (Harghita), 19.10.1994.

obiceiuri golite de conținutul semantic religios de către etnologi şi activiştii culturali şi-au redobândit în mentalitatea poporului practicant semnificațiile religioase inițiale.

4.6.1.2. Considerații privind proveniența şi funcția obiceiului

În legătură cu proveniența obiceiului tinerilor şi copiilor (băieți) de a bate toaca în afara cultului religios menționăm două păreri ale specialiştilor:

1) că ar fi laic, ținând de folclorul copiilor, investit cu funcție ludică, ce se prezintă ca o imitare „realizată după toaca bisericii" de către copii[346];

2) că ar fi laic, contaminat ulterior cu elemente creştine, integrat sau nu altor obiceiuri[347].

Cercetarea contextuală a obiceiului m-a determinat să afirm că este un obicei creştin, fiind o ceremonie religioasă şi, după caz, un joc liturgic[348], deci un joc sacru ce sacralizează întreg satul menținând şi prelungind atmosfera liturgică şi ceremonială din cadrul cultului în sat, în afara slujbelor oficiate în biserică, pe tot parcursul perioadei pregătitoare sau următoare Paştelui. Astfel, semnificațiile atribuite obiceiului se diferențiază de la un loc la altul, în funcție de desfăşurarea în timp a obiceiului față de slujba Învierii[349] şi de vârsta actanților (v. cap. 4, § 4.3.).

„Cu aproximativ 2 săptămâni înainte de sărbătorile Paştelui, copiii, în timpul serii, pleacă prin sat şi ocolesc satul cu talăngi, cu fiare, cu obiecte zgomotoase şi strigă: «*Toaca !*». [...] Aceasta se repetă în fiecare seară. Iar cu două zile înainte de Paşti se adună mulți copii la cimitir, sus pe deal, unde fac foc mare şi alții la biserică, unde e amenajată o toacă de lemn şi-ncep să bată toaca şi la cimitir şi la biserică, iar cei de la cimitir încep să strige:

Toaca toacanielili
Poimâni-s Păştielili" [350].

Deşi materialul muzical şi informațiile extrase din diversele surse documentare sunt foarte reduse, acestea ne dezvăluie totuşi existența unor particularități zonale, atât în privința modului de desfăşurare a obiceiului, cât mai ales în privința modalităților de realizare muzicală.

4.6.1.3. Desfăşurarea obiceiului cunoaşte în general două forme, una ce conține un cântec specific, iar alta fără cântec:

4.6.1.3.1. „În ziua de Joimărele (joia Paştelui) am făcut toconelele. Atunci să-ncep. Ne vorbim să cântăm mai dinainte. Cu trei zile. Ne adunăm în clopotnița bisericii. Aşa s-a pomenit din vechime. Am învățat de la copiii mai mari. Numai băieții fac, fetele nu. Să fac de la cinci ani şi până la 10-13 ani. Cântăm cân' avem timp. Toți copiii câți suntem în sat ne adunăm în clopotniță şi cântăm:

Toco, toconelele
Poimâne-s Păştelele
Dă-le dracu de urzâci
Că-s mai bune uouă dulci
Câte-un ou roşu la Paşti
Să-l mâncăm cu cozonaci.

---

346 Tiberiu Alexandru, *op. cit.,* pag. 31; Ghizela Sulițeanu, *lucr. cit*., pag. 269.

347 Emilia Comişel, *Folclor muzical*, pag. 215; *Folclorul copiilor*, pag. 17-35.

348 Asemenea jocuri liturgice au fost consemnate deja în scrierile secolului al IV -l ea: v. *jocul de-a liturghia* şi *jocul de-a botezul*, în Ioan Moshu, *Limonariu sau livada duhovnicească*, Alba Iulia, 1991, pag. 192-194.

349 V. Constanța Cristescu, *Unele particularități ale utilizării toacei, investită cu funcție competițională*, în *Acta Musei Porolissensis*, XI, Zalău, 1987, pag. 667-671; *Toconelele*, în *Etnologie românească*, Chişinău, Editura Ştiința, 1992, pag 144; *Bate toaca-n postul Paştelui*, în *Primăvara, Tradiții şi obiceiuri*, Academia Română, Institutul de Etnografie şi Folclor, Bucureşti, 1991, pag. 65.

350 I.Mg.4264Iuu, sat Rudăria (Caraş-Severin) culeg. Eugenia Cernea, 1973, în Bozovici, tr. Constanța Cristescu.

Cântăm pe echipe, după cum ne vine rândul. [...] Nu să primeşti nimic. Numai de Joimărele primim ulcele cu flori, cu vin, cu lumină şi colaci. Cântăm toate trei zilele de Paşti. Noi stăm pe drum, ne cheamă femeile şi ne dă. Atunci să dă de pomană şi mai mult să dă la copii" [351].

4.6.1.3.2. Un alt obicei practicat în satele din podgoria Aradului constă în bătutul toacei de la biserică de către feciori în afara serviciului religios. Primul care bate toaca este crâsnicul, care anunță începutul vecerniei din Joia Mare. După el încep să bată feciorii, bătaia lor fiind ecoul îndelung prelungit al bătăii liturgice.



Fig.1. Miniş – crâsnicul bisericii la toacă.



Fig.2. Miniş – flăcău la toacă.

[351] V. fişa de text Mgt.771K, A.I.E.F., I. Petcu Vasile, 17 ani, Petru Grigore, 10 ani, Niculescu Gh., 11 ani, Rozan Vasile, 12 ani, Câmpu-Fomii (Tg. Jiu - Craiova), culeg. Ghizela Sulițeanu, Al. Amzulescu, 1956.



Fig.3. Miniş – toacă instalată în curte de gospodar.

Paralel cu bătaia toacei de către feciori la biserică, în sat, copiii între 5 şi 10 ani se inițiază în bătutul toacei, lovind în câte o scândurică instalată în curte de către bunic sau părinți.



Fig.4. Copil bătând toaca în curtea casei – Cuvin.

Feciorii evoluează la toacă individual sau organizați în echipe de doi, iar mai de mult, de câte patru. Evoluția pe echipe este specifică satului Şiria.

Obiceiul se desfăşoară începînd din Joia Mare, după slujbă şi durează până la Înviere.

4.6.1.4. Obiceiul îndeplineşte următoarele **funcții**:

a) ceremonială

- de creare în sat şi de menținere a unei atmosfere ceremoniale în Săptămâna Patimilor;
- de vestire a Învierii lui Hristos, ca prilej de bucurie pentru credincioşi;
- de vestire a Săptămânii Luminate, în care „cerul e deschis”, iar cel ce moare în această săptămână „să fi făcut orişicâte păcate, nu merge la întuneric, ci se duce de-a dreptul în raiu” [352].

---

[352] V. Sim. Fl. Marian, *op. cit*., vol. 3, pag. 113-116. Informația citată dovedeşte concordanța dintre mentalitatea populară şi concepția teologică ortodoxă, deoarece rânduiala înmormântării din Săptămâna Luminată stabilită de biserică diferă de slujba de înmormântare de peste an, căci, precum scrie în molifelnic, „acestea sunt zile de bucurie şi de veselie, iar nu de jale şi de plângere. Şi toți câți murim întru nădejdea învierii şi a vieții celei

b) ludică – de joc liturgic;

c) educativă: „ca să ştie copiii că vine Paştele”[353].

d) purificatoare (de exorcizare), ca prelungire a bătăii liturgice în afara cultului, şi deci de protecţie a satului[354].

Aceste funcţii se diferenţiază având în vedere vârsta din perspectiva căreia se abordează obiceiul. În timp ce la nivelul vârstelor adulte funcţia este ceremonial-religioasă, la nivelul copilăriei predomină funcţia ludică, deci cea de joc litugic, prin imitarea toacei de la biserică, iar la nivelul contactului dintre cele două categorii de vârstă se evidenţiează funcţia educativă.

În acest sens putem spune că nu întâmplător Tiberiu Brediceanu a încadrat piesa înregistrată de el la Lugoj şi transcrisă[355] în categoria ceremoniilor de primăvară.
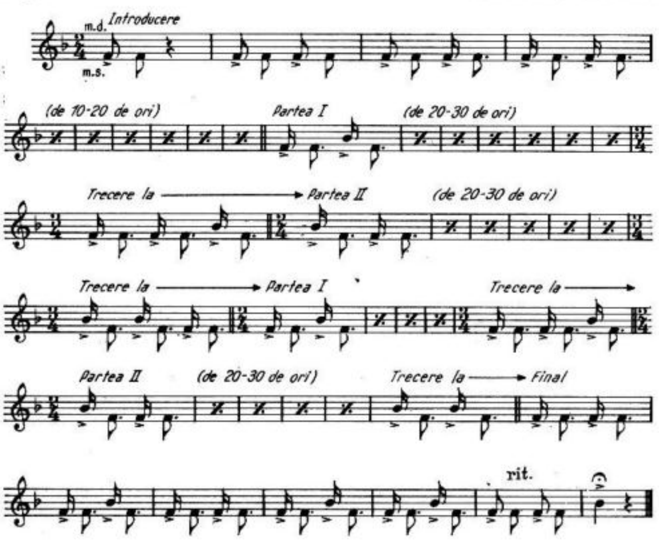
CEREMONII DE PRIMĂVARĂ

398. (858)

TOACA LA LUGOJ

Fg. 89 k (14.686 k = 847) Lugoj

Execută Romulus Dobrin, 34 de ani, 18.IV.1925.



Se impune a consemna existenţa unor obiceiuri asemănătoare la greci de Sfântul Gheorghe şi la ruşi[356].

Trebuie menţionat, în continuare, că şi în cazul în care textele sunt acompaniate de alte instrumente sonore decât toaca sau nu sunt deloc acompaniate, ele invocă toaca –

veşnice, întru Hristos înviem.” (*Molifltelnic*, Bucureşti, 1937, pag. 301; v. Ene Branişte, *Liturgica specială*, Bucureşti, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1985, pag. 546-547).

[353] I. Badea Valeria, 72 ani, Şiria (Arad), culeg. Constanţa Cristescu la 17.04.1987.

[354] V. Constanţa Cristescu, *lucr. cit.*; v. Tiberiu Brediceanu, *Scrieri*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1976, pag. 187; v. Simion Fl. Marian, *op. cit.*, pag. 113-116; v. fişa de text mgt. 771K.

[355] V. Tiberiu Brediceanu., *Melodii populare din Banat*, Bucureşti, 1972, pag. 357.

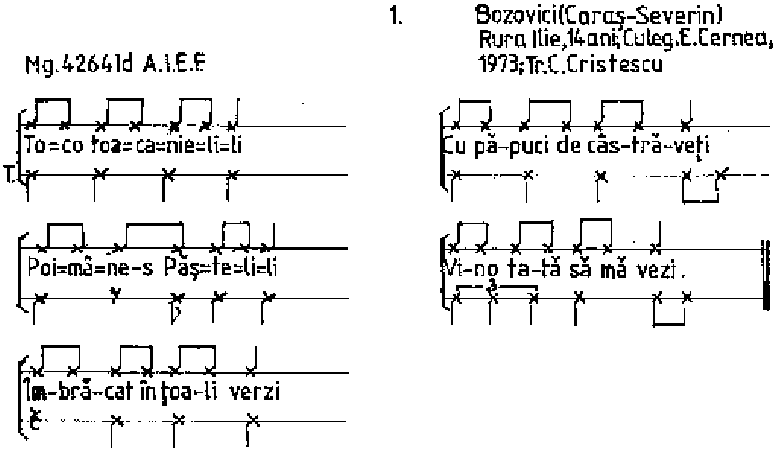
[356] V. Fyvos Anoyanakis., *Greek popular musical instruments*, Athens, 1972, pag. 95; B. I. Rabinovici, *op. cit.*, pag. 177-241.

instrument liturgic –, având rolul de înlocuire a instrumentului prin preluarea funcției de exorcizare. Redăm formula de invocare a toacei cu derivațiile sale, rezultate din frământări lexicale, specifice folclorului copiilor[357]:

Toaca toacanelili...[358]
Toco toconelele... (ex. 7)
Toco tocoițele... (ex. 4)
Toco tococleanța... (ex. 4)
Toco toco ouăle... (ex. 5, 6).

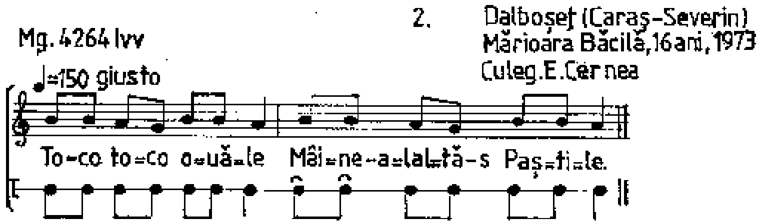
4.6.1.5. Ca forme de realizare muzicală în cadrul obiceiului ni s-au semnalat până în prezent următoarele, ordinea enumerării lor neconstituind însă o stratificare a repertoriului existent:

a) text scandat acompaniat: Bozovici (Caraş-Severin);



b) text strigat neacompaniat: Rudăria (Caraş-Severin);
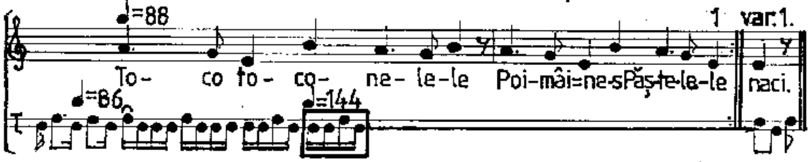
c) cântec vocal acompaniat de toacă: Câmpu-Fomii (Craiova), Bozânta Mare (Maramureş), Racşa (Satu Mare), Mărginaşi (Bihor);



357 V. Constantin Brăiloiu, *Ritmul copiilor*, în *Opere*, vol. I, Bucureşti, Editura Muzicală, 1967, pag. 119-173.
358 I. Mg. 4264 I uu AIEF, sat Rudăria (CS), culegător Eugenia Cernea, 1973, în sat Bozovici, tr. Constanța Cristescu.

3. Câmpu Fomii (Tg. Jiu)
Petcu Vasile, 17 ani; Petru Grigore, 10 ani; Cules: G. Sulițeanu, Al. Amzulescu, 1956

Mg. 771k
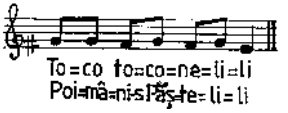


1. Dă-le dracu' de urzăci
Că-s mai bune ouă dulci.

2. Câte-un ou roșu la Paști
Să-l mâncăm cu cozonaci.

d) cântec vocal neacompaniat: Dalboşeț (Caraş-Severin), Bârca (Segarcea-Craiova);

4. Dalboşeț (Caraş-Severin)
Mărioara Băcilă, 16 ani
Culeg. E. Cernea, 1979

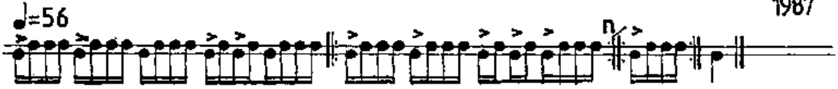
Mg. 4264 Iw



e) producție individuală la toacă: Prilog (SM), Tilecuşi (BH); Podgoria Aradului

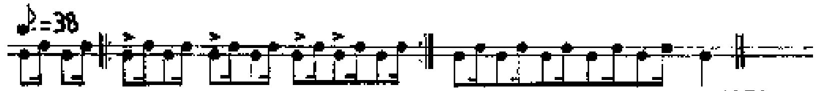
5. „Mărunțeaua"
Ghioroc (AR)
Marțiș Petru, 52 ani
Culeg. tr. C. Cristescu 1987

Mg. 6/10 (Col. C. C.)



6. „Aia mai rară"

Mg. 6/10



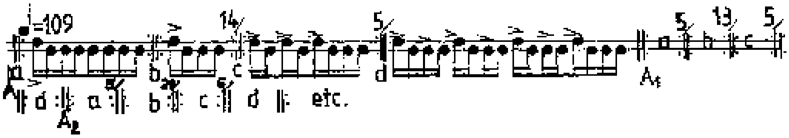
7. Ghioroc (AR)
Berceleanu Mihai, 15 ani

Mg. 6/17



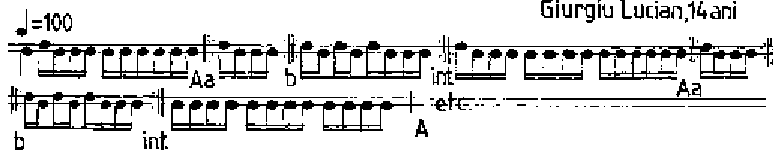
8. Mâsca (AR)
Ghinghea Ionel, 18 ani

Mg. 6/7

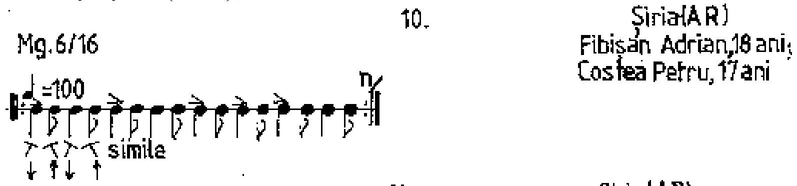


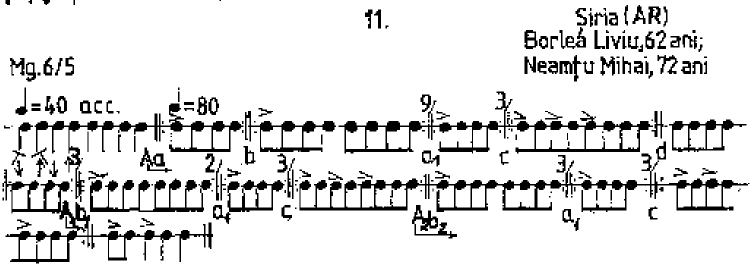
9. Galsa (AR)
Giurgiu Lucian, 14 ani

Mg. 6/13



f) producție heterofonică, realizată simultan la aceeaşi toacă de doi sau mai mulți tocaşi: Şiria (Arad);





g) cântec acompaniat la toacă de doi copii în bătaie simultană: Iteu Abram (Bihor).

Puținele piese înregistrate în diverse locuri ne dovedesc că obiceiul de a bate toaca în timp ce se cântă o melodie specifică nu este propriu doar Olteniei, ci a cunoscut o arie mult mai largă de răspîndire (MM; SM; BH), fapt consemnat şi de către Simion Fl. Marian.

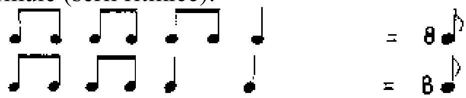
Pentru analiză împărțim materialul în două categorii şi anume:

4.6.1.5.1. versuri scandate sau cântate acompaniate sau nu de toacă;

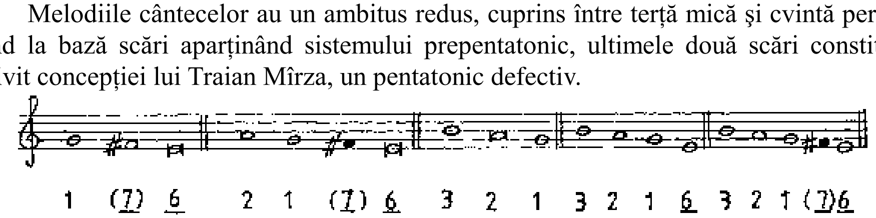
4.6.1.5.2. producții realizate pe toacă, cu precădere cele culese de noi din podgoria Aradului, asupra cărora vom insista mai mult datorită faptului că prezintă structuri ritmice coerente.

4.6.1.5.1. Prima categorie cuprinde texte scandate sau cântate, izometrice alcătuite din două până la şase versuri, intrând în categoria denumită de cercetătoarea Emilia Comişel cântece formule. Dimensiunea unui vers este de 6, 7, izolat 11 silabe (v. ex. 2).
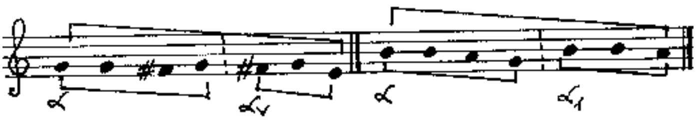
Din punct de vedere ritmic se disting două grupe, şi anume una aparținând ritmului copiilor, mai arhaică şi sub aspect melodic (v. ex. 3, 4, 5, 6), şi una ce aparține ritmului distributiv, cu un ambitus ceva mai larg (v. ex. 7, 8). La cântecele ce aparțin ritmului copiilor structura ritmică rămâne în cele mai multe cazuri identică, fiind prezente următoarele două formule (serii ritmice):
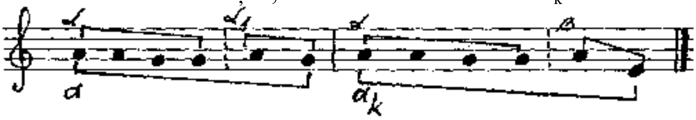


Melodiile cântecelor au un ambitus redus, cuprins între terță mică şi cvintă perfectă, având la bază scări aparținând sistemului prepentatonic, ultimele două scări constituind, potrivit concepției lui Traian Mîrza, un pentatonic defectiv.



Linia melodică este simplă, silabică, structurată pe celule cu profil descendent. Melodiile se derulează fie pe un singur rând melodic (un motiv) structurat pe două celule uşor variate,



fie structurate pe fraze muzicale de două rânduri melodice (pseudostrofe), unde rândul al doilea este primul rând variat cadențial, având schema formei AA_k:



În afara textelor specifice se întîlneşte în satul Ulmu (Ialomița) se cântă *Prohodul Domnului* cu acompaniament de toacă, dar presupunem, în lipsa informațiilor, că aceasta se petrece în cadrul ceremonialului religios, constituind obiect al unui studiu ulterior.

Ritmul toacei de acompaniament se structurează în general prin celule binare de  sau , uneori marcând doar unitatea de timp a cântecului, pătrimea ().

În privința raportului metronomic dintre text şi acompaniamentul de toacă se distinge:

a) neconcordanță între pulsația melodiei şi cea a acompaniamentului (v. ex. 8, 9, 10, 11);

b) concordanță parțială între cele două niveluri muzicale (v. ex. 3);

c) concordanță între pulsația celor două niveluri (v. ex. 6, 7).

4.6.1.5.2. Analiza repertoriului realizat pe toacă în satele din Podgoria Aradului vizează elucidarea următoarelor obiective:

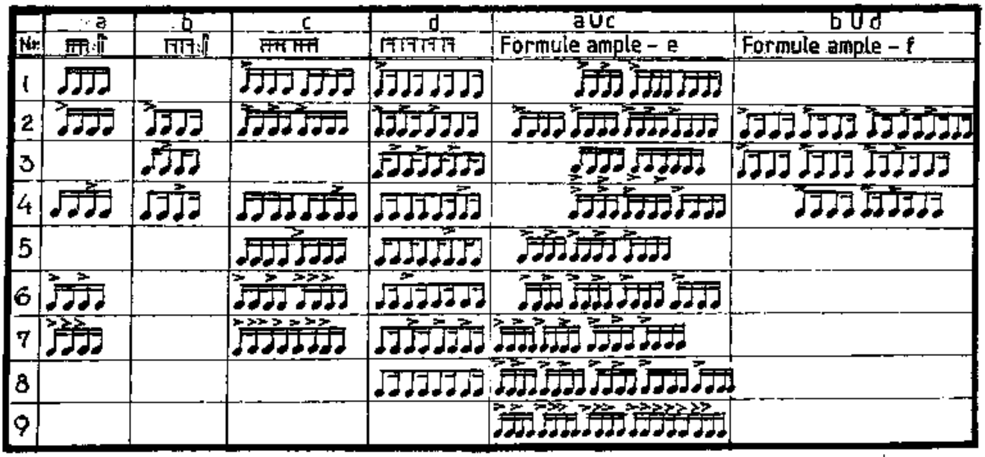
a) evidențierea trăsăturilor generale ale repertoriului;

b) surprinderea aspectelor particulare ce individualizează un sat de altul;

c) observații referitoare la direcția de evoluție a repertoriului pe baza comparației între producțiile a două generații diferite ale fiecărui sat, sub aspect ritmic şi formal.

a) Sub aspect general, repertoriul este redus la câteva formule ritmice, repetate în mod obstinat, în cazul feciorilor, până la epuizarea energiei fizice a celui ce bate, scopul bătăilor fiind, la feciori, cel de întrecere în rezistență şi nu în măiestrie, cum se proceda pe vremea lui Tiberiu Brediceanu. De aceea posibilitățile timbrale ale toacei sunt total neglijate. Nu întâmplător ciocănelele de toacă sunt mai mari, mai grele şi făcute din lemn rezistent. Interesant de observat este faptul că deşi modul de desfăşurare a obiceiului este identic în majoritatea satelor, fiecare sat îşi are formula proprie de bătaie. Şi aceasta este în ciuda fondului comun, ce determină unitatea zonală a repertoriului.

Ca factură, producțiile realizate pe toacă sunt monodice, prin excelență de natură ritmică. Ritmul lent în general (la generația vârstnică, precum şi la generația tinenerilor din Şiria, Miniş, Cuvin, Ghioroc), cu caracter ceremonios, este determinat şi de tehnica specială a mâinii drepte, ce realizează accentele prin atacarea cu tot brațul de sus în jos, iar loviturile neaccentuate prin atacul de jos în sus cu muchia ciocanului. Ritmul este prin excelență binar, pulsația de bază fiind rezultată din bătaia alternativă cu fiecare mînă (↓↑). La nivelul general al repertoriului este un ritm binar, optimea cu punct sau pătrimea cu punct fiind tot unitate de timp binară, bătaia lungă fiind derivată din prelungirea bătăilor accentuate (a se compara formulele din tabelul ritmic: 2a cu 2b şi 3b; 2c cu 2d; 2e cu 2f). Ritmul este structurat pe celule de patru şi opt bătăi (;), variat accentuate, raportul între două bătăi fiind de 1:1 sau 2:1.



Tempoul oscilează între ♩ sau ♩. = 30-80 pulsații pe minut în satele Şiria, Miniş, Ghioroc, Cuvin, Galşa (generația vârstnică); ♩ şi ♩. = 100-120 în Măderat şi Mâsca (generația tinerilor).

În privința formei arhitectonice se remarcă următoarele tipare:

- repetarea în lanț a unei singure formule (ex. 5, 3, 4);
- lanț variațional de formule cu dimensiuni variabile, ce se succed într-o ordine prestabilită (ex. 7-11);
- alternanță liberă de formule, ce diferențiază bătaia din Covăsânț de celelalte sate, variabile fiind şi dimensiunile fiecărei formule reluate;
- lanț variațional de formule delimitat de interludii, ce diferențiază satul Galşa de Mâsca şi Măderat.

b) Deşi redus ca număr de formule, repertoriul ritmic cunoaşte aspecte particulare de la sat la sat, prin:

- raportul ce se stabileşte între duratele pulsației primare generând variante ale aceleiaşi celule sau formule (Ghioroc, Cuvin, Şiria);
- ordinea înlănțuirii celulelor şi formulelor ritmice;
- adăugarea sau eliminarea unora din fondul comun (Măderat, Galşa);
- dimensiunea constantă sau variabilă a formulelor rezultată din repetarea unei celule;
- variații de tempo;
- diferitele modele de formă.

c) Cu privire la sensul evoluției repertoriului de la o generație la alta se observă următoarele:

- un tempo lent ce imprimă un caracter ceremonios modului de bătaie şi ritmului la generația vârstnică şi tendința de accelerare a acestuia la generația tinerilor, modificând în timp tehnica de bătaie, alterând caracterul originar al ritmului, imprimându-i aspectul de cvasi-virtuozitate (Mâsca, Galşa);
- modificări ale raportului între durate (Şiria);
- un proces de reducere a repertoriului de formule, în unele locuri chiar la una singură ce se repetă în mod obstinat (Ghioroc, Cuvin, Şiria). Procesul de simplificare a bătăii este mai lent în satele unde evoluția la toacă este individuală, într-un tempo rapid, în Şiria, unde se practică bătaia pe echipe. În plus, repertoriul mai bogat ritmic la generația vârstnică din Şiria necesită comandarea loviturilor de accentuare pe de o parte, pe de alta,

întreruperea bătăii la schimbarea echipelor, în timp ce la generația tinerilor bătaia este neîntreruptă, schimbarea flăcăilor efectuându-se pe rând, pentru ca la toacă să se afle cel puțin unul care să bată.

4.6.2. Strigarea peste sat

Forma obiceiului la care ne referim se practica în zona Clujului în seara sâmbetei dinaintea Paştelui la sfârşitul secolului al XIX-lea. Iată cum o descria Simion Florea Marian:

„Tinerii, după ce se însera bine, se adunau înaintea bisericei, unde în sunetul clopotelor şi în baterea toacei aşteptau sosirea vaivodei țiganilor. Vaivoda, după ce venea, se suia într-un păr mare şi foarte bătrân, ce era înaintea bisericei şi din al căruia vârf se vedea peste tot satul, fiindcă locul era mai ridicat. Când vaivoda ajungea în vârful părului, clopotele încetau a se mai trage, toaca nu se mai bătea şi toți oamenii din sat ascultau cu curiozitate să audă denunțările vaivodei...”[359]. După fiecare denunțare se bătea toaca şi se trăgeau clopotele.

Înainte de a trece la comentarea obiceiului, prezentăm şi obiceiul bricelatului, căci ambele sunt investite cu funcție justițiară.

4.6.3. Bricelatul

Forma obiceiului la care ne referim se practica în secolul al XIX-lea în zona Năsăudului:

„Aceşti patru flăcăi au misiunea ca să poarte o dată pe sus pre cel vinovat în jurul bisericii, iar cei doi care-l țin de picioare, având nescai lopățele de lemn, cu acelea dau la tălpile picioarelor celui vinovat mai multe lovituri la fiecare corn de biserică, numărate după versul următor:

Nu te bate bricela,
Ci te bate vina ta,
Asta-i de la mine,
Asta ți se cuvine,
Pentru că n-ai făcut bine!

Numărătoarea se întâmplă după modul cum numără pruncii până la 15 pe versul:

Toacă, popă, toacă,
Toacă de alun,
Botă de gorun.
Cinci, popă, cinci,
Cincisprezece aici”[360].

Remarcăm că ambele obiceiuri cu funcție justițiară se desfăşoară în preajma bisericii, folosind pentru semnalizare instrumentele liturgice, iar la bricelat se înconjoară biserica cu cel pedepsit întocmai cum se procedează cu toaca în cadrul liturgic.

Înconjurarea bisericii cu penitentul pe traiectoria toacei, are, cred, o dublă semnificație: de purificare prin penitență şi de plasare a acestuia pe o poziție de echilibru la granița dintre spațiul liturgic, biserica, ce semnifică atât locul de rugăciune, casa lui Dumnezeu, cât şi comunitatea bine-credincioşilor, obştea, în care se reintegrează penitentul şi spațiul profan, lumesc, cotidian, deci locul de săvîrşire a păcatelor. Important este şi timpul în care se săvârşeşte obiceiul, noaptea dinaintea Paştelui, deci la finele postului şi puțin înainte de Înviere, actul de purificare prin patimă fiind plasat la finele Săptămânii Patimilor, pentru ca cei pedepsiți să fie reintegrați în obşte, să „învie” – moral şi sufleteşte – şi să participe la Înviere ca membri ai bisericii. Acest mod de judecată „în pragul

---

[359] Simion Fl. Marian, *op. cit.*, II, 1994, pag. 106-107.
[360] Simion Fl. Marian, *op. cit.*, pag. 202.

Bisericii”[361],prezent atât în obiceiul bricelatului, dar şi în cel al strigării peste sat, conține în sine conotația unei justiții socio-religioase [362].

Romulus Vulcănescu se referă la datina zgomotelor anticipatoare sau din timpul judecății. În cazul acestor obiceiuri justițiare se bate toaca, este invocată acțiunea percuției instrumentale prin verbul *a bate*, *a toca*, iar greşitul se deplasează pe traiectoria ei, fiind bătut în talpă cu o scîndură de lemn. Funcția justițiară se îmbină cu cea de exorcizare, în sensul că, odată judecat şi pedepsit, omul este purificat şi reintegrat în comunitate. În plus obiceiurile se practică în preajma bisericii în noaptea dinaintea marii sărbători creştine a învierii mântuitorului Iisus Hristos, astfel încât cei greşiți sunt purificați prin patimă la finele postului şi reintegrați în biserică, deci în obştea binecredincioşilor puțin înainte de sărbătoarea Paştelui. Obiceiul primeşte conotația unei justiții socio-religioase prin semnificația religioasă cu care e investit, anume aceea a *învierii sufleteşti şi morale prin patimă.*

4.6.4. Bătutul toacei la întemeierea satului

Potrivit informației cercetătorului Ion Ghinoiu, în Gorj, „la întemeierea satului se bătea toaca de lemn şi până unde se auzea sunetul, până acolo se întindeau hotarele”[363].

Folosirea toacei pentru marcarea hotarelor satului nu este întâmplătoare. Prin funcția liturgică a instrumentului şi a semnalului pe care-l produce (v. cap. 4, 4.5), ca şi prin simbolica creştină a semnelor pe care le conține, toaca îndeplineşte funcția de exorcizare, purificând spațiul în care urmează să se construiască satul, deci biserica în sens de obşte, de comunitate a credincioşilor, de trup mistic al lui Hristos. Toaca devine *axis mundi*, aici, nu ca instrument magic, aşa cum este considerată de etnologi, ci ca rugăciune conținută în limbajul muzical şi prin semnul crucii pe care-l formează instrumentul cu tocaşul (v. cap. 4 § 4.5; cap. 3 § 3.6; cap. 6 § 6.5).

Practic, *axis mundi* sau *coloana cerului* sunt crucea şi rugăciunea care stau la întemeierea satului ce devine „casă a lui Dumnezeu”. Este vorba de o cosmologie hristocentrică, în care lumea e transfigurată în trup al lui Hristos, căci însăşi biserica – locaşul de cult – se construieşte pe locul unde s-a bătut toaca[364] (v. cap. 9).

---

[361] Romulus Vulcănescu, *Etnologie juridică*, Bucureşti, Editura Academiei, 1970, pag. 197.
[362] *Ibidem*, pag. 252-260.
[363] I. culeasă de Ion Ghinoiu în 1972 în satul Plopşoru (GJ).
[364] V. Panayotis Nellas, *op. cit*., pag. 75-113.

Capitolul 5

STRUCTURA MUZICALĂ

Repertoriul de toacă ce intră în atenția noastră este cel mănăstiresc, deoarece acesta este reprezentativ din punct de vedere estetic. *Chemările toacei* la rugăciunea de obşte, deci la serviciul divin, sunt creații artistice de mare frumusețe, de o nebănuită complexitate structurală.

Analiza noastră vizează următoarele nivele:

5.1. aspectul general al chemărilor de toacă;
5.2. nivelul ritmico-agogic;
5.3. nivelul melodico-timbral;
5.4. nivelul formei arhitectonice.

§ 5.1. Aspectul general al chemărilor de toacă

În funcție de planurile sonore distince auditiv şi de modul în care acestea se configurează am delimitat trei modalități generale de exprimare muzicală *prin toacă. Toaca* desemnează aici semnalele muzicale cu funcție liturgică realizate la instrumentul cu acelaşi nume – *toaca*. Cele trei modalități generale de făurire muzicală a chemării liturgice sunt:

5.1.1. monodia;
5.1.2. polifonia;
5.1.3. monodia cu cvasipolifonie latentă.

5.1.1. *Monodia* se realizează în maniera *toccare*, prin repetare, alternanță sau succesiune liberă a unor structuri ritmice specifice. Aceste structuri specifice sunt codificate ca formule de *ison*, ce impun, prin repetare în ostinato, pulsațiile ritmice de bază (v. cap. 5, § 5.3).

5.1.2. *Polifonia* se obține prin exploatarea capacității şi a punctelor de rezonanță ale instrumentelor (v. cap. 3, § 3.5 şi § 3.7), precum şi a rezonanței mediului înconjurător (clopotnița şi curtea mănăstirii). Prin accentuare diferențiată se realizează două planuri sonore distincte, denumite de unii tocaşi astfel: *isonul* şi *florile*.

a) *Isonul* este alcătuit din formule ritmico-melodice sau ritmico-timbrale repetate ostinate, cu efect de pedală ritmică, constituind fundalul sonor pe care sunt brodate florile.

b) *Florile* sunt formule ritmico-melodice rezultate din rezonanța accentelor. Caracterul lor ornamental reiese din însăşi denumirea de *flori,* atribuită de performeri. Datorită rezonanței, durata sunetelor accentuate ce formează florile sunt percepute mai lungi decât durata reală a sunetului, generând un plan sonor distinct, deci *polifonie propriu-zisă.*

5.1.3. *Monodia cu polifonie latentă* sau mai simplu *polifonia latentă* se obține prin evidențierea ca intensitate şi pregnanță ritmică a unor formule de ison în contextul monodiei şi al polifoniei, ce sunt percepute auditiv ca *flori.*

5.1.4. În funcție de prezența celor trei modalități generale de realizare muzicală distingem în cadrul repertoriului de toacă:

5.1.4.1. piese monodice (v. ant. nr. 1-5, 100, 69);
5.1.4.2. piese monodice cu polifonie latentă incipientă (v. ant. nr. 6);
5.1.4.3. piese monodice cu polifonie sporadică (v. ant. nr. 7);
5.1.4.4. piese polifonice (majoritatea din ant.);
5.1.4.5. piese mixte, conținând polifonie propriu-zisă şi polifonie latentă (v. ant. nr. 48; 49; 50; 51; 105; 25; 28).

În cadrul colecţiei şi în tipologie categoria pieselor polifonice este cel mai bine reprezentată, complexitatea structurală fiind dată de configuraţia celor două elemente constitutive ale polifoniei – *isonul* şi *florile* – şi de relaţia ce se stabileşte între ele.

Polifonia cu ison a toacei îşi are sursa în tradiţia bizantină a cântării de strană din mediul monahal, acompaniate de ison, dar este posibil să fie, pe alocuri, influenţată şi de practica populară a acompaniamentului cu ison la unele instrumente (fluier gemănat sau fluier cu ison gutural, cimpoi) şi la unele genuri ceremoniale (aparţinând în special repertoriului funebru).

În cadrul pieselor polifonice pot apărea pasaje monodice de ison cu rol de interludii între secţiuni mediene sau de microinterludii ce delimitează formulele-flori (v. cap. 5, § 5.4.).

Considerăm polifonice piesele în care polifonia este predominantă.

5.1.5. Chemările de toacă sunt creaţii muzicale cu caracter *improvizatoric*, aspect ce se reflectă în plan structural la nivel ritmic şi arhitectonic (v. cap. 5, § 5.3 şi 5.4).

Improvizaţia este favorizată de performarea individuală la toacă, fiind prezentă şi în cadrul ansamblurilor de toace şi clopote din perioada Săptămînii Luminate, unde fiecare toacă evoluează în maniera personală a fiecărui tocaş, importantă fiind ordinea integrării în ansamblu (v. cap. 4 § 4.4).

5.1.6. Polifonia în cadrul ansamblurilor de toace şi clopote

În capitolul 4 am menţionat folosirea ansamblurilor de toace şi clopote pentru realizarea chemărilor liturgice în anumite ocazii.

Ansamblul percutant, compus din mai multe toace de mână, toaca mare, tochiţa şi clopotele (în număr variabil de la o mănăstire la alta (v. cap. 4, § 4.4) are ca scop practic amplificarea volumului semnalului şi crearea unei atmosfere ceremoniale.

Fiecare *stare* din cadrul unei suite debutează în *polifonie de atacuri*.

Formula introductivă a fiecărei *stări* din suită este fixă în privinţa ordinii de integrare a fiecărui instrument sau tip de instrumente în ansamblu (v. cap. 4, § 4.4). Formula introductivă cel mai frecvent întâlnită este cea realizată în ordinea: *toaca de mână, tochiţa, toaca mare* (sau *toaca mare, tochiţa*) şi *clopotele*, începând cu clopotul cel mai mic şi terminând cu cel mai mare. Este exclusă din regulă simultaneitatea atacurilor, introducerile realizându-se în *succesiune de atacuri, cvasiimitativ.*

După integrarea fiecărui instrument în ansamblu, fiecare tocaş realizează la instrument improvizaţia în manieră proprie, monodic sau polifonic, şi în tempoul convenabil lui. Se suprapun astfel creeaţiile individuale ale tuturor monahilor care bat simultan în ansamblu, rezultând un *discurs polifonic cu politempia*[365] şi *poliritmia caracteristică,* a cărui sonoritate este de un fermecător arhaism, după cum arhaică este concepţia de îmbinare a instrumentelor în ansamblu. Farmecul semnalului este sporit şi de *policromia ansamblului*, determinată de îmbinarea timbrelor fiecărui instrument. După cum am arătat în cap. 3, în Săptămâna Luminată se folosesc pentru ansamblu mai multe toace de mână special construite, de diferite dimensiuni (v. Anexa 3, Fig 13, 14 şi 18).

Încheierea fiecărui semnal (stare) se efectuează, de asemenea imitativ, fiecare instrument încetând bătaia în ordinea în care s-a integrat în ansamblu.

Clopotul mare realizează în ansamblu puntea de trecere de la o stare la alta la mănăstirile unde este foarte greu şi nu poate fi oprit cu uşurinţă.

La mănăstirea Prislop (HD) am întâlnit o formă mai evoluată de polifonie prin:

- tendinţa vădită de omogenizare a bătăii de la toaca de mână într-o pulsaţie unică;

---

[365] Numim *politempie* suprapunerea, în cadrul discursului polifonic realizat de ansamblul instrumental, a mai multor unităţi pulsatorii cu valoare metronomică diferită.

- gruparea tocaşilor pentru realizarea celor două planuri sonore ale polifoniei, astfel: fie că se execută un număr restrâns de formule sau chiar o singură formulă-floare de către toți tocaşii simultan, fie că doi tocaşi băteau polifonic, executând simultan aceeaşi floare, în timp ce al treilea ținea doar isonul.

Aspecte de polifonie prezente în cadrul semnalelor de toacă completează cu date inedite cunoştințele acumulate în literatura de specialitate despre polifonia populară[366].

§ 5.2. Nivelul ritmico-agogic

Pentru genul *muzica de toacă* ritmul este elementul structural definitoriu, necesitând un studiu aprofundat datorită puterii sale de influențare psihosomatică a omului.

Studiul ritmicii populare a fost abordat din perspective diferite, orientate în general spre stabilirea unor sisteme ritmice universale sau specifice culturii noastre populare, precum şi spre surprinderea unor coordonate definitorii în evoluția unor genuri.

Analiza ritmului s-a efectuat pe baza mai multor criterii:

1) natura ritmului
2) forma de bază a ritmului
3) răspândirea geografică
4) principiile de structurare
5) principiile de raportare între valori (durate)
6) determinante de natură psihofiziologică ce decurg din manifestări cu caracter sincretic.

Contribuții importante în cercetarea şi sistematizarea ritmicii populare româneşti au adus Constantin Brăiloiu prin codificarea a trei sisteme autonome (*ritmul copiilor, ritmul aksak* şi *ritmul giusto-silabic*)[367] şi Ilarion Cocişiu, prin codificarea *ritmului modal* (denumire dată de acesta giusto-silabicului) şi prin studierea *ritmului safic*[368]. Ulterior Traian Mîrza a studiat *ritmul orchestic* şi *ritmul vocal acomodat paşilor din mersul ceremonios*[369]. Alte contribuții în domeniul cercetării ritmicii populare au adus Ilona Szenik, Corneliu Dan Georgescu, Mariana Kahane cu Lucilia Georgescu, Nicolae Rădulescu, Gheorghe Ciobanu, Paula Carp, Adrian Vicol[370].

---

[366] V. Tiberiu Alexandru, *Folcloristică, organologie, muzicologie* (Studii), II, Bucureşti, Editura Muzicală, 1980, pag. 22-118; Eugenia Cernea, *Sistemul popular de cântare acompaniată vocal*, în REF, tom 10, nr.3, 1965, pag. 301-315; George Marcu, *Cântece polifonice române*, în REF, tom 3, nr. 2, 1958, pag. 79-100; Idem, *Un sistem identic de execuție polifonică a cântecelor populare, întâlnit la unele popoare din Peninsula Balcanică*, în REF, tom 13, nr. 6, 1968, pag. 545-554; *Folclor muzical aromân*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1977, pag. 41-45 şi pag. 111-135; Béla Bartók, *Cântece poporale româneşti din comitatul Bihor*, Bucureşti, Academia Română, 1913, pag. 333, 348-349; Béla Bartók, *Romanian Folk Musik*, I. *Instrumental melodies*, Haga, Martinus Nijhoff, 1967, pag. 510.

[367] Constantin Brăiloiu, *Opere,* vol. 1, Bucureşti, Editura Muzicală, 1967.

[368] Ilarion Cocişiu, *Despre ritmul colindelor din Ardeal*, ms.73 din A.I.E.F. dosar nr. 1; *Ritmul safic*, ms.73, dosar 9 din A.I.E.F.

[369] Traian Mîrza, *Ritmul de dans, un sistem distinct al ritmicii populare românesti*, în *Lucrări de muzicologie*, 7, Cluj, 1971, pag. 83-108; idem*, Ritmul orchestic (de dans), un sistem distinct al ritmicii populare româneşti*, în *Studii de muzicologie*, VIII, 1972, pag. 229-263; idem, *Ritmul vocal acomodat paşilor din mersul ceremonios, un tip distinct al ritmicii populare româneşti,* în *Lucrări de muzicologie*, vol. 10-11, 1979, pag. 245-259.

[370] Ilona Szenik, *Structura ritmică în cântecul propriu-zis de stil modern şi nou*, în *Lucrări de muzicologie*, vol. 6, Cluj-Napoca, 1970, pag. 133-147; Gheorghe Ciobanu, *Despre factorii care înlesnesc evoluția cântecului popular*, în REF, an 1, nr. 1-2, 1956, pag. 109-135; Paula Carp, *Câteva cântece de ieri şi de azi din comuna Bătrâni*, în REF, an II, nr. 1-2, 1957, pag. 9-35; Adrian Vicol, *Contribuții la studiul ritmului în cântecele populare din Muscel*, în "Revista de folclor", an III, nr.3, pag. 11-39; Nicolae Rădulescu, *Choreios alogos - contemporaneitate şi protoistorie în ritmica muzicală*, în REF, nr.3, 1972, pag. 183-193; Corneliu Dan Georgescu, *Semnale de bucium; Repertoriul pastoral*, Bucureşti, Ed. Muzicală, 1987, cap. Ritmica şi agogica; Mariana Kahane şi Lucilia Georgescu, *Cântecul zorilor şi al bradului*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1988, pag. 47-50; Ion R. Nicola, Ilona Szenik, Traian Mîrza, *Curs de folclor muzical*, partea I, Bucureşti, EDP, 1963, pag. 133-154; Emilia Comişel, *Folclor muzical*, Bucureşti, EDP, 1967, pag. 127-

Criteriile de analiză ritmică a creației folclorice constituie şi criterii pe baza cărora analizăm ritmul de toacă.

Paralelele cu sistemele ritmice folclorice nu sunt concludente în cazul ritmului de toacă, deoarece în muzicile folclorice există constrângerea versului. Ritmul de toacă este improvizatoric, având ca sursă din care îşi preia modelele cântarea de strană (v. cap. 6).

Ritmul de toacă are un *caracter global*, fiind rezultat din perceperea simultană a celor două elemente constitutive ale polifoniei şi polifoniei latente: *isonul* şi *florile*.

Este un ritm improvizatoric cu *aspect de giusto*. Caracterul improvizatoric se reflectă la nivel ritmic în complexitatea structurală a formulelor şi în variabilitatea valorii lor totale.

Analiza ritmului de toacă vizează:

5.2.1. nivelul isonului

5.2.2. nivelul florilor, stabilind:

a) principiile generale de structurare a ritmului;

b) fondul lexical specific fiecărei categorii de repertoriu (v. § 5.1);

c) relația dintre ison şi flori – concordanța şi neconcordanța;

d) tempoul.

5.2.1. Ritmul isonului

Din definiția dată isonului (v. § 5.1) reiese că acesta, prin pulsația obstinată a grupărilor ritmice, impune unitățile de timp la care sunt raportate florile.

5.2.1.1. Există patru pulsații de bază, două binare – *optimea* şi *pătrimea* – şi două ternare-*optimea cu punct* şi *pătrimea cu punct*[371].

5.2.1.2. În funcție de modul de combinare a acestor pulsații pe parcursul pieselor se stabilesc între ele raporturi de 1:2 sau 2:1; 2:3 sau 3:2; 3:4 sau 4:3 etc. Cele mai frecvente raporturi sunt de 1:2 sau 2:1, precum şi cele de 2:3 sau 3:2. Raporturile complexe apar cu precădere în cadrul pieselor mixte realizate la toaca de mână (v. § 5.2; Ant. nr. 47, 49, 53).

5.2.1.3. Pulsațiile de bază binare – *optimea* şi *pătrimea* – sunt rezultate ale tehnicii de bătaie a mâini drepte: în *cruce*, *lineară* (pe loc sau cu deplasare) şi *circulară* (v. cap. 3, § 3.7).

Pulsațiile de bază ternare – *optimea cu punct* şi *pătrimea cu punct* – sunt rezultate ale tehnicii de bătaie în *triunghi* sau *lineară* (pe loc sau cu deplasare pe toacă) (v. cap. 3, § 3.7). Pulsațiile de bază conțin, încifrată, simbolica semnelor şi a numerelor mistice care le generează (v. cap. 3, § 3.8 şi cap. 6, § 6).

5.2.1.4. Între unitățile pulsatorii binare poate fi inclusă şi *doimea*, ea fiind impusă de repetarea obstinată a formulei de opt pulsații (bătăi).

Unitățile pulsatorii de *doime* crează raporturi matematice de 1:2 sau 2:1, 1:4 sau 4:1 cu celelalte pulsații binare şi raporturi de 4:3 cu pătrimea cu punct, ca pulsație ternară, apărând în general în cadrul semnalelor realizate la toaca mare.

5.2.1.5. În funcție de prezența uneia sau a mai multor pulsații de bază în cadrul pieselor, ritmul este:

181; Larisa Agapie, Gheorghe Oprea, *Folclor muzical românesc*, Bucureşti, E.D.P., 1983, pag. 75-112; Victor Giuleanu, *Tratat de teoria muzicii*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1986, pag. 575-605; 619-672; Victor Giuleanu, *Ritmul muzical*, vol. 1, Bucureşti, Editura Muzicală, 1968.

[371] În cadrul unor lucrări publicate anterior am stabilit doar două pulsații de bază, deoarece am lucrat doar pe repertoriul de toacă mare şi acesta limitată la o zonă geografică restrânsă (v. Constanța Cristescu, *Toaca, utilizarea ei, considerații generale asupra repertoriului cules*, în *Lucrări de muzicologie*, vol. 19-20 (1983-1984), Cluj-Napoca, 1986, pag. 91-99; *Ritmul percutat autonom - un sistem distinct al ritmicii populare româneşti*, (I), în REF, tom 36, nr. 1-2, 1991, pag. 9-32; (II), în REF, tom 37, nr. 5, 1992, pag. 455-469).

a) *monocron* – pulsația de bază fiind pătrimea (v. ant. nr. 8-31, 56-84);

b) *bicron* – având două pulsații de bază: pătrimea cu punct (raport 2:3), optimea și optimea cu punct (raport 2:3), optimea și pătrimea (raport 1:2) (v. ant. nr. 3-6, 85-92, 94-109, 33-42);

c) *tricron* și *tetracron* – având trei sau, uneori, chiar patru pulsații de bază combinate (în raporturi complexe) (v. ant. 5, 45-51, 53-55).

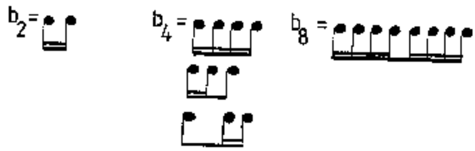
5.2.1.6. Pulsațiile de optime și optime cu punct apar în cadrul semnalelor realizate la toaca de mână, prin bătaie cu o singură mână, în fiecare categorie de repertoriu.

Pulsațiile de pătrime și pătrime cu punct apar în cadrul semnalelor realizate la toaca de mână, fiind însă pulsațiile de bază ale ritmului realizat la toaca mare. În cazul ritmului semnalelor de pe toaca mare, pătrimea și pătrimea cu punct sunt rezultate din dublarea *pulsațiilor primare* de optime și optime cu punct prin alternanța celor două mâini în bătaie.

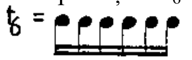
În cadrul colecției, *ritmul semnalelor realizate la toaca de mână* apare ca *monocron, bicron* și *tricron* sau *tetracon*, în timp ce *ritmul chemărilor realizate la toaca mare* poate fi *monocron, bicron* și mai rar *tricron.*

5.2.1.7. *Pulsațiile de bază* sunt rezultatul repetării obstinate a unor formule ce constituie fondul lexical de bază al isonului. Le redăm în continuare, cu codurile pe care le atribuim pentru diferențiere în cadrul tipologiei (v. cap. 7):

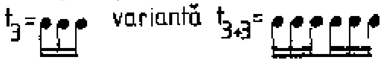
1) formule de ison binare, formate din două, patru sau opt pulsații (simboluri b_2, b_4, b_8):



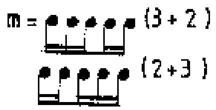
2) formula ternară din 6 pulsații = t_6


sau


3) formula ternară din trei pulsați = t_3



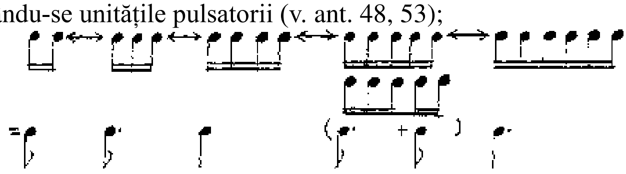
4) formule mixte rezultate din combinarea formulelor b_2 cu t_3 (simbol m):



5) formule necristalizate, aparținând unor structuri neclare executate de performeri mai puțin dotați muzical, care sunt nereprezentative pentru repertoriul de toacă.

5.2.1.8. În contextul ritmic al pieselor polifonice mixte, dar și monodice, formulele de ison se diversifică deseori prin *acumulare de pulsații simple sau duble* (v. ant. nr. 4, 43, 47, 91, 93, 95).

Prin acumulare de pulsații simple la toaca de mână se poate trece dintr-un tip de ison în altul, schimbându-se unitățile pulsatorii (v. ant. 48, 53);



5.2.1.9. În cadrul formulelor de ison b_4, formula dactilică apare ca un caz excepțional, rezultat din contopirea primelor două șaisprezecimi din grupul de patru șaisprezecimi în durata ce le totalizează.

5.2.1.10. În cadrul formulelor de ison apar accente secundare ce sunt realizate nu în planul intensității prin puterea loviturii, ci în plan melodico-timbral, prin folosirea unui sunet diferit ca timbru sau înălțime în raport cu celelalte sunete din grup. De exemplu:



Repartizarea accentelor în cadrul formulelor de ison se face astfel:

a) la formula b_4, pe prima și a treia șaisprezecime sau doar pe prima șaisprezecime;

b) la formulele b_8 pe prima și a cincea șaisprezecime;

d) la formulele mixte, accentele cad pe șaisprezecimea ce marchează pulsațiile b_2 și b_3 ce intră în componența lor.

5.2.2. Ritmul florilor

Fiind percepute auditiv, din cauza rezonanței, cu o durată mai mare decât durata reală a bătăilor accentuate ce ocupă durata unei singure șaisprezecimi din gruparea de ison, florile vor fi considerate și notate în transcriere cu întreaga lor durată practic audibilă. Durata maximă a unei pulsații din cadrul florilor nu depășește valoarea unei pătrimi sau a unei pătrimi cu punct. Se impune, din acest motiv, să facem diferența între accentele din cadrul isonului ce impun unitățile pulsatorii binare și ternare și între loviturile accentuate ce generează florile, acesta fiind un plan sonor distinct în cadrul pieselor polifonice și al celor mixte (ce conțin polifonie latentă). Ambele tipuri de accente ocupă real câte o șaisprezecime din gruparea isonului, dar se diferențiază prin intensitate (v. § 5.1).

În cazul polifoniei latente anumite formule de ison devin flori prin evidențierea lor intensivă în raport cu planul isonului. Aceste formule vor face parte din indexul lexical al florilor, ele fiind formule specifice anumitor tipuri realizate la toaca de mână (v. cap. 7, § 7.3).

5.2.2.1 *Unitățile de timp* (*unitățile pulsatorii*) sunt cele impuse de ison: ♪, ♪., ♩, ♩., 𝅗𝅥, fiind *divizibile.*

5.2.2.2. *Duratele* pulsațiilor din cadrul florilor sunt:

a) șaisprezecimea cu pauza corespunzătoare

b) optimea cu pauza corespunzătoare

c) optimea cu punct cu pauza corespunzătoare

d) pătrimea cu pauza corespunzătoare

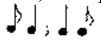
e) pătrimea cu punct.

a) *Șaisprezecimile* sunt rezultatul divizării binare, ternare și cuaternare a timpilor binari (optimea și pătrimea) și a optimii cu punct ca timp ternar.

b) *Optimea* apare ca durată-floare reprezentând o unitate pulsatorie binară și ca pulsație componentă a unei *celule pirice* sau *tribrahice*, rezultată din divizarea pătrimii și a pătrimii cu punct ca unități de timp binar și ternar.

c) *Optimea cu punct* apare ca pulsație-floare suprapusă pe isonul t_3 și ca pulsație componentă a celulelor de tip *iambic* și *trohaic*, compensând împreună cu șaisprezecimea, durata unei pulsații de pătrime (raport 1:3 sau 3:1)().

d) *Pătrimea* apare ca durată-floare reprezentând durata unității pulsatorii binare (suprapusă pe ison b_4) ca rezultat al contopirii a două optimi alăturate din timpi binari diferiți divizați în cadrul unei formule cvasisincopate și ca durată rezultată din divizarea

pulsației ternare de pătrime cu punct, componentă a unor celule de tip iambic şi trohaic cu durata globală a pătrimii cu punct  (raport 1:2 sau 2:1).

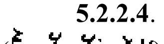
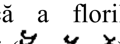
e) *Pătrimea cu punct* reprezintă fie durata unității de timp ternare corespunzând isonului t_6, fie o durată complementară în cadrul unor formule binare de tip *iambic* sau *trohaic* . (raport 3:1 sau 1:3).

Fiecare dintre duratele amintite apare fie ca durată de sine stătătoare reprezentând una dintre unitățile de timp, fie ca durată complementară în cadrul unei formule de tip iambic, trohaic sau sincopat, rezultate din divizarea lor. Excepție face şaisprezecimea care apare doar ca durată complementară.

După cum se poate observa din prezentarea de mai sus şi din indexul lexicografic al florilor, în cadrul ritmului de toacă se aplică principiul divizării binare şi ternare, acesta fiind determinat de tehnica instrumentală cu simbolica mistică pe care o implică (v. cap. 3, § 3.7 şi 3.8).

În cadrul formulelor de tip iambic şi trohaic, raportul ce se stabileşte între durata lungă şi perechea ei scurtă *compensează duratele pulsațiilor de bază* (v. indexul lexicografic şi exemplele din antologie).

Divizarea, contopirea şi *complementarea* sunt criterii care stau la baza indexului lexicografic anexat.

5.2.2.4. În configurația ritmică a florilor apar şi pauze înlocuind timpi () sau părți de timpi divizați ().

Pauzele de pătrime apar la finele, dar şi în cadrul unor aşa-zise *flori rare* pentru completarea duratei neacoperite a florii, datorită faptului că duratele maxime audibile ce se impun prin rezonanță nu depăşesc valoarea unei pătrimi sau pătrimi cu punct (v I.1, tabelul I.a.a I.3; I.4; I.5 şi I.7; ant. nr. 9, 11, 15, 16, 18).

Când pauzele sunt uniform repartizate în cadrul lanțului de pătrimi sau de *celule* avem de-a face cu augmentarea simplă sau polivalentă a acestuia, valoarea totală a formulelor dublându-se, triplându-se sau cvadruplându-se (v. I.1.IA aI.7 şi I.A.a.3.5).

La florile construite pe ison b_8, unde se impune *doimea* ca unitate pulsatorie, prin plasarea pauzei de pătrime pe prima jumătate a duratei doimii se obțin celule cu *caracter anacruzic* (v. I.1. tabelul IA.a.I.6, I.7 şi IA.a.3.5; ant. nr. 75, 102).

Pauzele de optime şi şaisprezecime înlocuiesc de obicei partea tare a timpului (a unității pulsatorii), generând *contratimpi* şi *formule anacruzice* (v I.l. I.A.b.3; I.C.b.i; II.b.2; v. ant. 22, 23, 91, 102, 103, 29).

Un fenomen interesant este cel al reducerii progresive a pauzelor, precum şi cel al acumulării progresive de pauze, având ca efect stretto-uri şi rarefieri ritmice, care conferă pieselor de toacă un mare dinamism şi o forță expresivă deosebită (v. I.1., I.B.2, formulele 2.19-2.22 şi ant. nr. 18, 41, 57, 76, 83, 84).

5.2.2.5. Din combinarea duratelor rezultă *formule* ce se constitue ele însele în *formule-flori* sau în *nuclee generatoare de formule*. Este vorba deci de o gândire celulară şi celular-motivică.

Cele mai frecvente *nuclee* sunt cele de tip *piric* şi *tribrahic*, cele de tip *iambic* şi *trohaic* (binare şi ternare), cele de tip *anapestic* şi *dactilic*, *amfibrahic* şi *antispastic*, respectiv *domniac* (v. I.l., ant. şi cap. 7, § 7.3).

Formulele sunt rezultate din:

a) repetarea stereotipică a unei pulsații sau nucleu;

b) combinarea variată a pulsațiilor, rezultând formule complexe;

c) cumul de nuclee cu sau fără suprapunere în zonele de contact (v. cap 5, § 5.3 – sinteza ritmică);

d) acumulare de pulsații sau nuclee.

În indexul lexical *nucleele* sunt încadrate.

5.2.2.6. Cele mai frecvente formule sunt cele cu *număr variabil de pulsații* şi cu *valoare totală variabilă*.Variabilitatea structurală a formulelor se realizează prin procedeul *acumulării de pulsații.*

Acumularea de pulsații simple la celulele de bază rezultate din divizarea timpilor are ca efect schimbarea unităților pulsatorii (I.1.B.2 şi I.E.6 şi ant. nr. 48, 53) şi deci trecerea cu uşurință din structuri binare omogene în structuri mixte şi complexe.

Principiul acumulării se aplică cu măiestrie şi în folosirea pauzelor în cadrul unor formule, dar şi în contextul ritmic general al pieselor, pentru realizarea unor stretto-uri şi a unor contraste (v. cap. 5, § 5.4).

Acumularea de pulsații poate atrage după sine acumularea de timpi la valoarea totală a formulelor, dar se poate şi desfăşura în cadrul uneia şi aceleaşi valori totale, fără a o modifica.

Variabilitatea structurală a formulelor, ca rezultantă a *acumulării,* se materializează în *heterometrie*, ce ne-a determinat să renunțăm la notarea repertoriului în sistemul metric tradițional. Acestui aspect i se adaugă varietatea combinatorică practic inepuizabilă a duratelor în cadrul formulelor, generând o *poliritmie complexă.*

Principiul acumulării se reflectă în cadrul sistemului ritmic la toate subcategoriile de formule din tabelul I, în ordonarea succesivă a formulelor, pornind cu bătăi izolate şi celule-formule cu rol de nuclee generatoare.

Formulele din indexul lexicografic notate cu semnul (-) lipsesc din repertoriul cules până la ora actuală, dar au fost introduse având în vedere posibilitatea existenței lor.

Principiul acumulării ce stă la baza ritmicii de toacă îşi are sursa în cântarea de strană de tradiție bizantină, pe care monahii o practică zilnic (v. cap. 6 § 6.3).

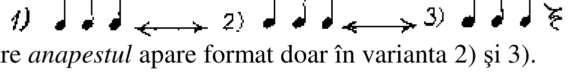
5.2.2.7. Alături de categoria formulelor de dimensiuni variabile, există şi o categorie de *formule stabile* de 4, 7-8, respectiv 15-16 timpi (v. tabelul II din I.1.). Formulele cu durată stabilă pot să apară în formă catalectică sau acatalectică. Deşi fondul de formule cu durată stabilă este redus, frecvența acestora în cadrul repertoriului cules este destul de mare.

În funcție de modul de repetare a formulelor în cadrul pieselor se conturează în unele piese un *ritm cu tendințe de metrizare*, prin frecvența formulelor de *două, patru* şi *opt unități pulsatorii*. Totuşi, considerăm că nici aceste piese nu se pretează la o notare metrică, datorită faptului că aceste formule alternează şi cu formule care ies din această periodicitate prin valoarea lor totală, iar pe de altă parte datorită extensiunii variabile a interludiilor (pasaje de ison ce delimitează unele flori sau secțiuni mediene – v. cap. 5, § 5.4) ce afectează cvasimetricitatea florilor.

Aspecte de cvasimetricitate apar şi datorită repetării multiple a unor formule-nuclee, dând impresia momentană de periodicitate metrică.

5.2.2.8. *Fondul lexical* de bază este practic redus la câteva formule care sunt augmentate sau diminuate prin adaptare la formule diferite de ison, în funcție de instrumentul pe care sunt realizate.

În cadrul repertoriului realizat la toaca de mână forma anapestică apare astfel:



La toaca mare *anapestul* apare format doar în varianta 2) şi 3).

La fel apar şi formulele *pirice* şi *tribrahice*, cele de tip *iambic* şi *trohaic*, precum şi unele *cvasisincope, contratimpi* şi formule mixte (v. indexul lexicografic şi indexul de nuclee din cap. 7 § 7.2).

Formulele realizate la toaca mare apar în general ca augmentări ale formulelor realizate la toaca de mână, prin dublarea bătăii datorită folosirii ambelor mâini în bătaie alternativă.

Procedeul repetării aceloraşi formule în variante augmentate sau diminuate este datorat procesului de stereotipizare dinamică, fiind utilizat cu măiestrie de tocaşi în realizarea unor contraste ritmice pe parcursul piesei (v. ant. nr. 25, 16 şi 62, 66, 67, 68).

5.2.2.9. *Accentuarea* se face în majoritatea cazurilor astfel încât cea mai lungă durată să fie şi cea mai accentuată. Acest principiu este valabil şi în cazul *florilor rare*, unde pătrimea urmată de pauză primeşte accent.

În cazul formulelor formate din durate egale (ex. lanţul de pătrimi, lanţul de pătrimi cu punct), rareori se evidenţiază note diferit accentuate, remarcându-se în general lipsa accentelor.

5.2.2.10. Problema *ritmului global* se pune în cazul pieselor polifonice şi a pieselor mixte, în care ritmul este rezultanta perceperii simultane a ritmurilor realizate la cele două nivele: *ison* şi *flori*.

5.2.2.11. În funcţie de unităţile pulsatorii la care se raportează florile am stabilit următoarele categorii de formule:

a) *flori binare* (ce au la bază pulsaţiile de optime, pătrime şi doime);

b) *flori ternare* (ce au ca etalon pulsaţiile de optime cu punct şi pătrime cu punct);

c) *flori mixte* (ce se raportează la combinaţii de unităţi pulsatorii: optime + optime cu punct, pătrime + pătrime cu punct etc).

5.2.2.12. În funcţie de relaţia ce se stabileşte între unităţile pulsatorii ale isonului şi cele ale florilor, apar următoarele cazuri de suprapunere:

a) flori binare pe isonul binar corespunzător (ant. nr. 7-30, 56-84);

b) flori ternare pe isonul ternar corespunzător (ant. nr. 33-55, 85-109);

c) flori mixte pe isonul mixt corespunzător (ant. nr. 46-55, 85-109);

d) flori ternare având ca unitate pulsatorie pătrimea cu punct pe ison binar b_4 (ant. nr. 73-74).

5.2.2.13. Cazurile de suprapunere a), b) şi c) sunt *suprapuneri concordante* între ison şi flori, rezultând *poliritmie verticală.*

5.2.2.14. Raportul dintre ison şi flori, în cazul categoriilor concordante, evidenţiază două categorii de flori:

a) flori cu accentuare obişnuită (v. I.1.I.A.a.1.1-1.5, a2, a3, 1 – 3.4, I. C.a.1- 4; ID; IE; ant. nr. 8-21);

b) flori cu deplasări de accente (I.l. IA.1.6-1.7; IA.a.3.5), cvasisincopele (I.l. IA.b.2 şi I.l.b2.5), contratimpii (I.1 Iab.3; I.C.b1; IIb.2.3), formulele de tip iambic rezultate din complementare (I.I. IA.b1; v. ant. nr. 22-24, 26, 27, 30, 31, 42, 43, 57, 59, 76-84).

5.2.2.15. Trebuie remarcat, ca un caz cu posibilităţi diverse de interpretare, acela în care floarea acoperă parţial formula mixtă de ison (v. I, tabelul I.E.2, 3, 4, 5; ant. nr. 48, 49, 53).

Suprapunerea florii se face concordant pe segmentul de ison corespunzător, partea neacoperită fiind notată prin pauza corespunzătoare valorii celulei de ison. Acest caz poate fi interpretat ca o suprapunere concordantă de floare binară pe ison mixt.

Relaţiile dintre ison şi flori constituie, împreună cu principiile de structurare ritmică, criteriile pe baza cărora am alcătuit *indexul lexicografic al florilor.*

5.2.2.16. Analiza ritmului de toacă trebuie să aibă în vedere şi structurile ritmice care se degajă din *introducerile* pieselor (v. cap. 5, § 5.4), căci ritmul studiat în paragrafele precedente este cel ce se configurează în cadrul părţilor mediene (v. cap. 5, § 5.4).

Configurația ritmică a introducerilor cuprinde formule specifice, diferite de cele analizate la nivelul isonului. Unele dintre ele aparțin unui *ritm liber*, în care duratele pulsațiilor sunt greu de delimitat. Se prefigurează însă prin structuri binare în raport lung-scurt prin care se anticipează şi se plămădesc formulele propriu-zise de ison. De altfel, în cadrul structurilor ritmice giusto studiate, în urma verificării transcrierilor la turație redusă, se observă că duratele pulsațiilor din cadrul formulelor de ison sunt întotdeauna egale. Transcrierile redau însă ceea ce se percepe la turație normală, deoarece aceasta reprezintă intenția tocaşului, *egalitatea pulsațiilor.*

Ritmul liber din introduceri este greu de măsurat cu o unitate etalon, fapt ce creează probleme în stabilirea tempoului de debut al pieselor.

Sunt specifice *formulele binare* de tip *trohaic*, cu raporturi diverse între durata lungă şi cea scurtă, precum şi unele *formule ternare* (*amfibrahice, anapestice* şi *tribrahice*) şi *cuaternare* rezultate din tehnica bătăii cu recul (v. cap. 3, § 3.9; ant. nr. 57, 58, 71, 72, 75).

5.2.2.17. Stabilirea *tempoului* în care se realizează şi se desfăşoară ritmul de toacă este importantă, deoarece acesta are o mare putere de infuență psihosomatică.

La piesele de toacă distingem două etape în stabilirea tempoului:

1) Valoarea relativă a *pulsației de incipit* din introducere, căci aceasta se modifică treptat prin accelerandoul caracteristic acestei secțiuni a semnalului, accelerando ce se încheie la atacul primei flori, cu stabilirea pe o pulsație constantă (şi în cazul pieselor monodice).

Viteza de pornire este cuprinsă între 40 şi 80 de pulsații metronomice pe minut pentru o pătrime sau optime.

2) *Tempoul constant* al părții mediene în care se realizează *ritmul de toacă giusto* se situează între 80 şi 170 de pulsații metronomice pe minut pentru o pătrime.

3) Încheierea pieselor se efectuează de obicei printr-un *rittartando*, ce generează *structuri ritmice libere* prin care se clădeşte formula finală şi cadența ritmică.

5.2.2.18. Tempoul şi structura ritmică a semnalelor sunt dependente de vârsta monahului-performer şi de nivelul trăirii mistice (v. cap. 9).

5.2.3. Luând în considerare principiile şi categoriile ritmice dezbătute în literatura de specialitate[372], unele dintre ele cu statut de sistem, pe baza diferențelor pe care le prezintă[373], considerăm că ritmul de toacă poate fi tratat ca o *sinteză specifică a mai multor sisteme.*

El se apropie cel mai mult de ritmul muzicii bizantine din care se alimentează, dezvăluindu-şi *sincretismul latent* prin cuvântul latent pe care îl conține şi care este descifrabil în relația repertoriului de toacă cu cântarea de strană şi rugăciunea (v. cap. 6).

Datorită *principiului acumulării* care determină, pe de o parte, *multicronia ritmului de toacă*, pe de altă parte, *dimensiunea variabilă a formulelor ritmice*, ritmul de toacă apare ca *un sistem distinct în ritmul muzicii tradiionale orale româneşti*, putând fi numit *ritmul percutat autonom* sau simplu, *ritmul de toacă*.

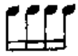
---

[372] Ne referim la: *ritmul copiilor, aksak, giusto-silabic, ritmul distributiv, orchestic (de dans), ritmul vocal acomodat paşilor din mersul ceremonios* (v. Tiberiu Alexandru, *Béla Bartók despre folclorul românesc*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1958, pag. 48; Constantin Brăiloiu, *Ritmul copiilor*, în *Opere*, vol. 1, pag. 119-171; idem, *Ritmul aksak*, în *Opere*, vol. 2, pag. 235-279; idem, *Giusto-silabicul*, în *Opere*, vol. 1, pag. 173-233; Traian Mîrza, *lucr. cit.*; Constanța Cristescu, *O sistematizare a ritmicii populare*, în *Anuarul Institutului de Etnografie şi Folclor „C. Brăiloiu",* tom 3, 1992, pag. 203-211).

[373] O paralelă a ritmului de toacă cu categoriile şi sistemele ritmicii folclorice a fost realizată de autoare în lucrarea *Ritmul percutat autonom*..., (II), pe baza căreia ritmul de toacă a fost considerat un sistem distinct al ritmicii populare româneşti. Paralela cu ritmica muzicii bizantine a determinat reconsiderarea ritmului de toacă (v. cap. 6).

INDEX LEXICOGRAFIC

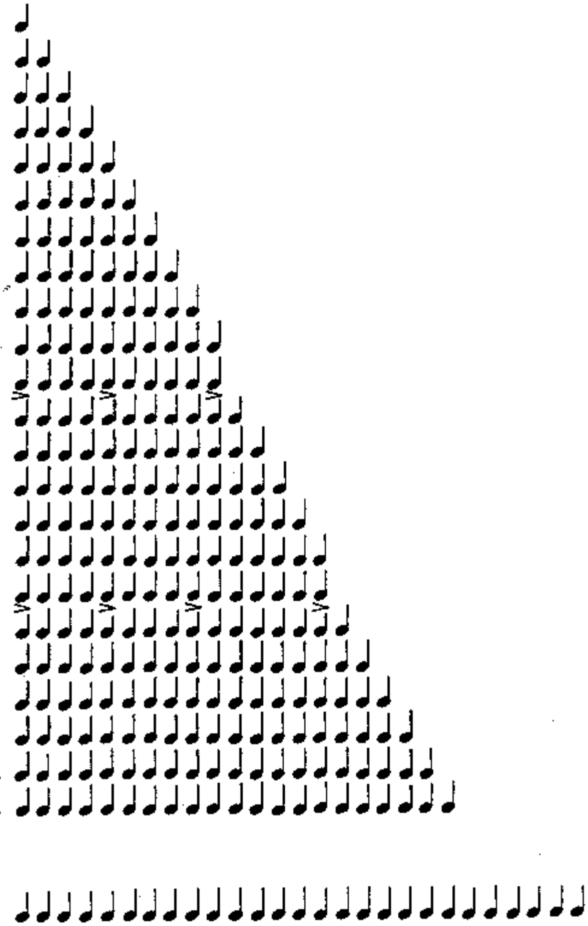
I. Formule cu dimensiuni variabile

A. Formule binare omogene (pe ison de  și )

a. Formule cu accentuare obișnuită

a.1. Formule alcătuite din pătrimi și pauze

a.1.1. Lanț de pătrimi



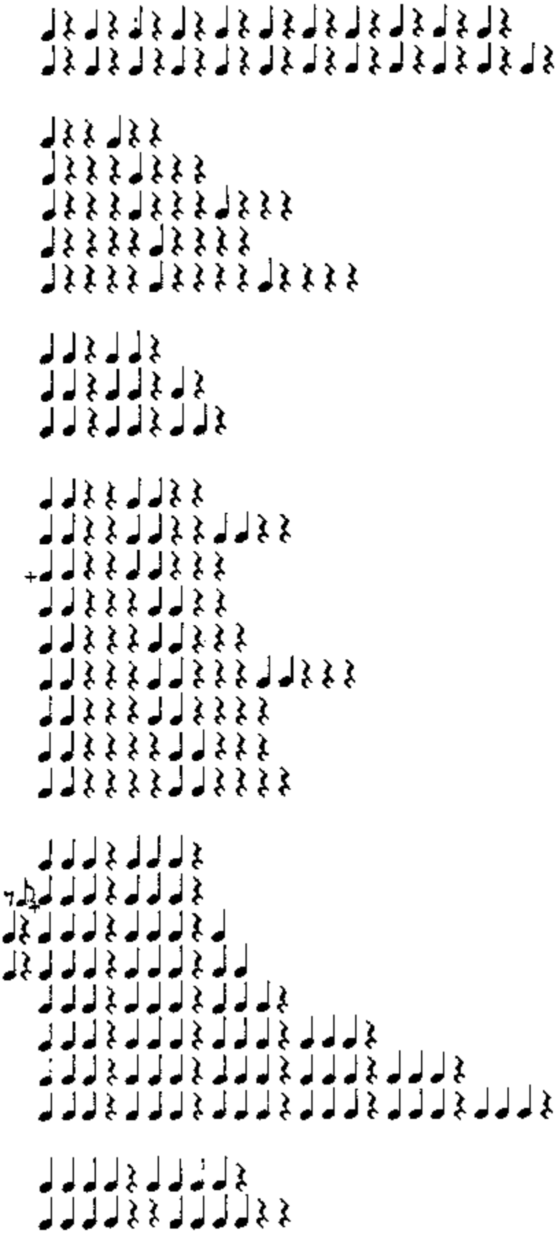
Nr.	Pulsații	Val. totală
1.1. 1.	1	1 ♩
1.1. 2.	2	2 ♩
1.1 3.	3	3 ♩
1.1. 4.	4	4 ♩
5.	5	5 ♩
6.	6	6 ♩
7.	7	7 ♩
8.	8	8 ♩
9.	9	9 ♩
10.	(≠) 10	10 ♩
11.	(>) 10	10 ♩
12.	11	11 ♩
13.	12	12 ♩
14.	13	13 ♩
15.	14	14 ♩
16.	(≠) 15	15 ♩
17.	(>) 15	15 ♩
18.	16	16 ♩
19.	17	17 ♩
20.	(–) 18	18 ♩
21.	(–) 19	19 ♩
22.	20	20 ♩
23.	21	21 ♩
⋮	(–) ⋮	⋮
29.	27	27 ♩

a.1.2. Lanț de pătrimi încheiat prin pauze

		Pulsații	Val. totală
1.2. 1.	♩ 𝄽	1	2 ♩
1.2. 2.	♩ ♩ 𝄽	2	3 ♩
1.2. 3.	♩ ♩ ♩ 𝄽	3	4 ♩
– – 4.	♩ ♩ ♩ ♩ 𝄽	4	5 ♩
5.	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ 𝄽	5	6 ♩
6.	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ 𝄽	(≠) 6	7 ♩
7.	♩ ♩> ♩ ♩ ♩ ♩> 𝄽	(>) 6	7 ♩
8.	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ 𝄽	7	8 ♩
9.	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ 𝄽	(–) 8	9 ♩
10.	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ 𝄽	(–) 9	10 ♩
11.	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ 𝄽	(–)10	11 ♩
12.	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ 𝄽	11	12 ♩
13.	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ 𝄽	12	13 ♩
14.	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ 𝄽	(–)13	14 ♩
15.	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ 𝄽	14	15 ♩
16.	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ 𝄽	15	16 ♩
17.	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ 𝄽	16	17 ♩
⋮		(–) ⋮	⋮
20.	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ 𝄽	19	20 ♩

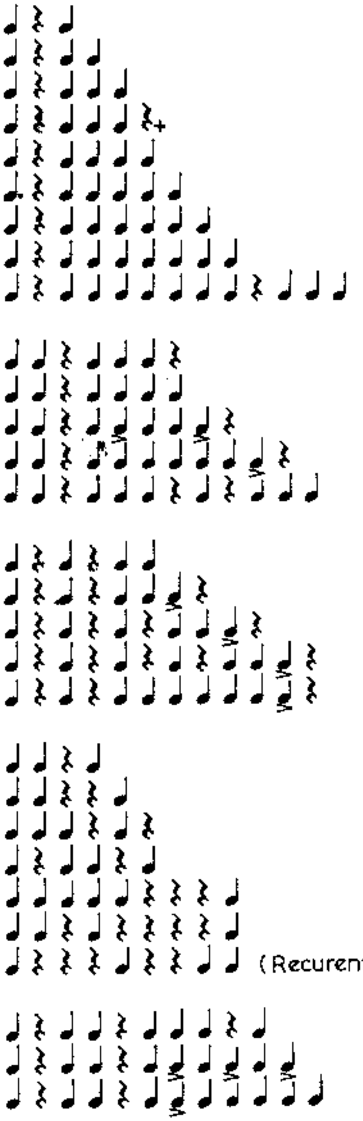
a.1.3. Lanț de pătrimi augmentat

		Pulsații	Val. totală
1.3. 1.	[♩ 𝄽 ♩ 𝄽]	2	4 ♩
1.3. 2.	♩ 𝄽 ♩ 𝄽 ♩ 𝄽	(–) 3	6 ♩
1.3. 3.	♩ 𝄽 ♩ 𝄽 ♩ 𝄽 ♩ 𝄽	(–) 4	8 ♩
– – 4.	♩ 𝄽 ♩ 𝄽 ♩ 𝄽 ♩ 𝄽 ♩ 𝄽	(–) 5	10 ♩
5.	♩ 𝄽 ♩ 𝄽 ♩ 𝄽 ♩ 𝄽 ♩ 𝄽 ♩ 𝄽	6	12 ♩
6.	♩ 𝄽 ♩ 𝄽 ♩ 𝄽 ♩ 𝄽 ♩ 𝄽 ♩ 𝄽 ♩ 𝄽	7	14 ♩
7.	♩ 𝄽 ♩ 𝄽 ♩ 𝄽 ♩ 𝄽 ♩ 𝄽 ♩ 𝄽 ♩ 𝄽 𝄽 𝄽	7	16 ♩
8.	♩ 𝄽 ♩ 𝄽 ♩ 𝄽 ♩ 𝄽 ♩ 𝄽 ♩ 𝄽 ♩ 𝄽 ♩ 𝄽	(–) 8	16 ♩
9.	♩ 𝄽 ♩ 𝄽 ♩ 𝄽 ♩ 𝄽 ♩ 𝄽 ♩ 𝄽 ♩ 𝄽 ♩ 𝄽 ♩ 𝄽	(–) 9	18 ♩
10.	♩ 𝄽 ♩ 𝄽 ♩ 𝄽 ♩ 𝄽 ♩ 𝄽 ♩ 𝄽 ♩ 𝄽 ♩ 𝄽 ♩ 𝄽 ♩ 𝄽	(–)10	20 ♩
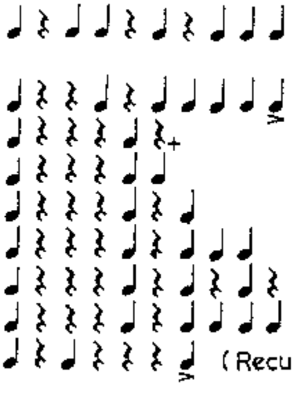


Nr.	Pulsații	Val. totală
1.3.11.	11	22 ♩
– – 12.	12	24 ♩
13.	2	6 ♩
14.	2	8 ♩
15.	3	12 ♩
16.	2	10 ♩
17.	3	15 ♩
18.	4	6 ♩
19.	5	8 ♩
20.	6	9 ♩
21.	4	8 ♩
22.	6	12 ♩
23.	4	9 ♩
24.	4	9 ♩
25.	4	10 ♩
26.	6	15 ♩
27.	4	11 ♩
28.	(–) 4	11 ♩
29.	4	12 ♩
30.	6	8 ♩
31.	7	9 ♩
32.	8	11 ♩
33.	9	12 ♩
34.	9	12 ♩
35.	12	16 ♩
36.	(–)15	20 ♩
37.	18	24 ♩
38.	8	10 ♩
39.	8	12 ♩

a.1.4. Formule din ♩ și 𝄽 în diverse combinații



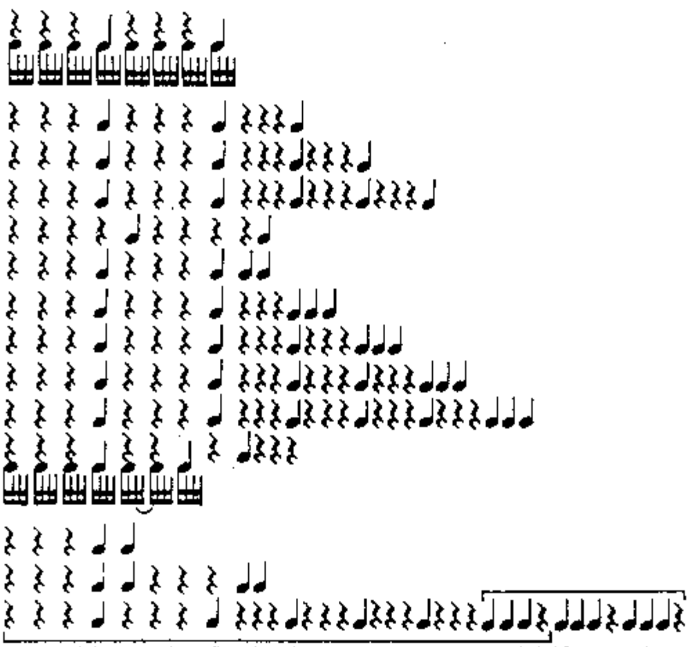
Nr.	Pulsații	Val. totală
1.4. 1.	2	3 ♩
1.4. 2.	(–) 3	4 ♩
1.4. 3.	4	5 ♩
– – 4.	4	6 ♩
5.	5	6 ♩
6.7	6	8 ♩
7.	7	8 ♩
8.	8	9 ♩
9.	11	13 ♩
10.	5	7 ♩
11.	6	7 ♩
12.	7	9 ♩
13.	9	11 ♩
14.	9	12 ♩
15.	4	6 ♩
16.	5	8 ♩
17.	6	10 ♩
18.	7	12 ♩
19.	9	12 ♩
20.	3	4 ♩
21.	3	5 ♩
22.	4	6 ♩
23.	4	6 ♩
24.	6	9 ♩
25.	4	9 ♩
26. (Recurența formulei 25)	4	9 ♩
27.	6	10 ♩
28.	9	11 ♩
29.	10	12 ♩



(Recurența formulei 34)

Formula	Pulsații	Val. totală
1.4.30.	10	13 ♩
--31.	7	10 ♩
32.	2	6 ♩
33.	3	6 ♩
34.	3	7 ♩
35.	5	9 ♩
36.	4	10 ♩
37.	11	15 ♩
38.	3	7 ♩

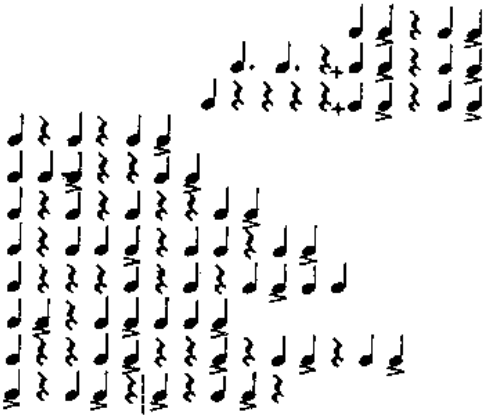
a.1.5. Formule rezultate din dublă polifonie latentă



Formula	Pulsații	Val. totală
1.5.1.	2	8 ♩
1.5.2.	3	12 ♩
1.5.3.	4	16 ♩
--4.	5	20 ♩
5.	2	10 ♩
6.	4	10 ♩
7.	5	14 ♩
8.	6	18 ♩
9.	7	22 ♩
10.	8	26 ♩
11.	3	15 ♩
12.	2	5 ♩
13.	4	10 ♩
14.	14	35 ♩

(formulă rezultată din fuziunea formulei 1.4.10 cu 1.2.34)

a.1.6. Formule cu accentuări anacruzice



	Pulsații	Val. totală
1.6.1.	4	5 ♩
1.6.2.	6	9 ♩
1.6.3.	5	11 ♩
– – 4.	4	6 ♩
5.	5	7 ♩
6.	5	9 ♩
7.	8	11 ♩
8.	7	12 ♩
9.	7	8 ♩
10.	8	14 ♩
11.	6	10 ♩

a.1.7. Formule pe ison de opt șaisprezecimi ()
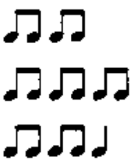


	Pulsații	Val. totală
1.7.1.	2	4 ♩
1.7.2.	4	8 ♩
1.7.3.	6	12 ♩
– – 4.	8	16 ♩
5.	10	20 ♩
6.	12	24 ♩

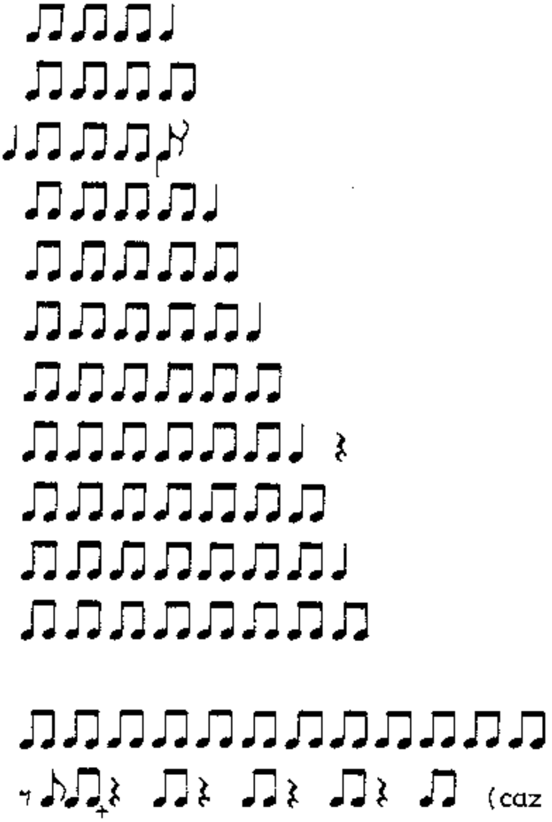
a.2. Divizarea

a.2.1. Lanț de perechi de optimi

 – termen de comparație — 2 — 1 ♩
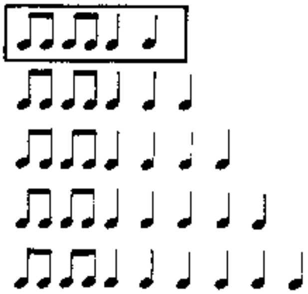


	Pulsații	Val. totală
2.1.1.	4	2 ♩
2.1.2.	6	3 ♩
2.1.3.	5	3 ♩



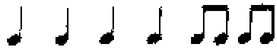
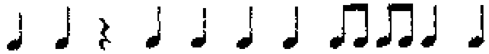
	Pulsații	Val. totală
2.1.4.	7	4 ♩
---5.	8	4 ♩
6.	8	5 ♩
7.	9	5 ♩
8.	10	5 ♩
9.	11	6 ♩
10.	12	6 ♩
11.	13	7 ♩ (8 ♩)
12.	(–) 14	7 ♩
13.	15	8 ♩
14.	16	8 ♩
¦	(–)	
22.	24	12 ♩
23. (caz izolat)	11	10 ♩

a.2.2. ♩ și ♪ în lanț



	Pulsații	Val. totală
(încadrat)	6	4 ♩
2.2.1.	7	5 ♩
2.2.2.	8	6 ♩
2.2.3.	9	7 ♩
--4.	10	8 ♩

			Pulsații	Val. totală
2.2. 5.	♫♫♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩		11	9 ♩
6.	♫♫♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩		12	10 ♩
7.	♫♫♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩	(–)	13	11 ♩
8.	♫♫♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩	(–)	14	12 ♩
9.	♫♫♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩		15	13 ♩
10.	♫♫♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩	(–)	16	14 ♩
11.	♫♫♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩		17	15 ♩
12.	♫♫♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩		18	16 ♩
13.	♫♫♫♩ ♩		8	5 ♩
14.	♫♫♫♩ ♩ ♩		9	6 ♩
15.	♫♫♫♩ ♩ ♩ ♩		10	7 ♩
16.	♫♫♫♩ ♩ ♩ ♩ ♩	(–)	11	8 ♩
17.	♫♫♫♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩	(–)	12	9 ♩
18.	♫♫♫♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩		13	10 ♩
19.	♫♫♫♫♩ ♩ ♩ ♩		12	8 ♩
20.	♫♫♫♫♫♩ ♩ ♩ ♩		14	9 ♩
21.	♫♫♫♫♫♫♫♫♫♫♩ ♩ ♩		23	13 ♩
22.	♩ ♩ ♫♫♩		7	5 ♩
23.	♩ ♩ ♫♫♫♩		9	6 ♩
24.	♩ ♩ ♫♫♫♫♫		12	7 ♩

		Pulsații	Val. totală
2.2.25.		8	6 ♩
-- 26.		9	8 ♩
27.		11	9 ♩
28.		12	10 ♩
29.		12	10 ♩
30.		12	11 ♩
31.		13	10 ♩

a.2.3. Perechi de optimi în lanț augmentat

		2	2 ♩
2.3. 1.		4	4 ♩
2.3. 2.		4	6 ♩
2.3. 3.		4	3 ♩

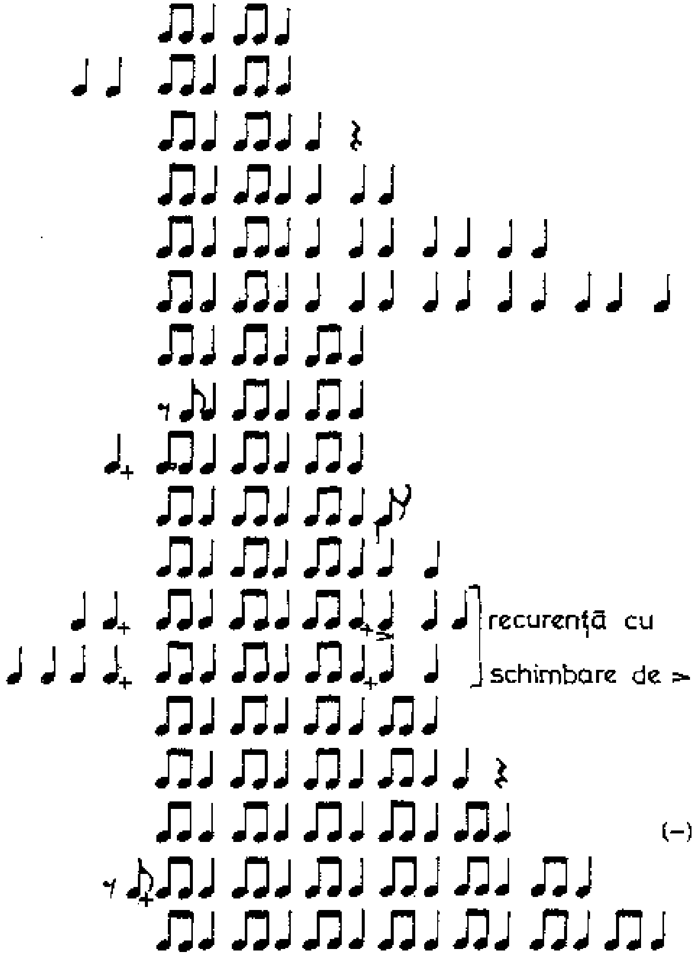
a.2.4. Formule combinate

2.4. 1.		8	9 ♩
2.4. 2.		10	14 ♩

a.3. Formule din și cu anapest

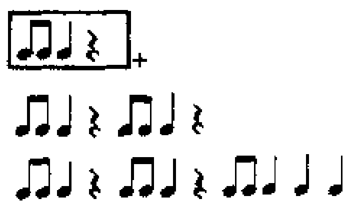
a.3.1. Lanțuri de anapest

	 - termen de comparație	3	2 ♩
3.1. 1.		4	4 ♩

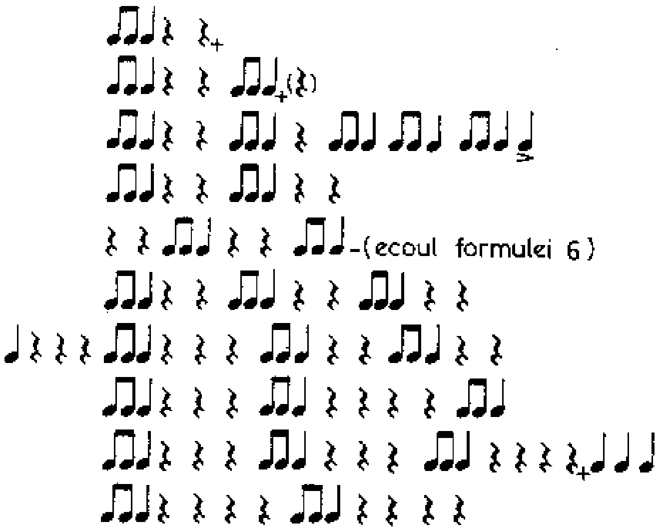


	Pulsații	Val. totală
3.1. 2.	6	4 ♩
– – 3.	8	6 ♩
4.	7	6 ♩
5.	9	7 ♩
6.	13	11 ♩
7.	16	14 ♩
8.	9	6 ♩
9.	8	6 ♩
10.	10	7 ♩
11.	10	7 ♩
12.	11	8 ♩
13. (recurență cu	14	11 ♩
14. schimbare de >)	15	12 ♩
15.	12	8 ♩
16.	13	10 ♩
17.	(–) 15	10 ♩
18.	19	13 ♩
19.	21	14 ♩

a.3.2. Formule din anapest și pauze

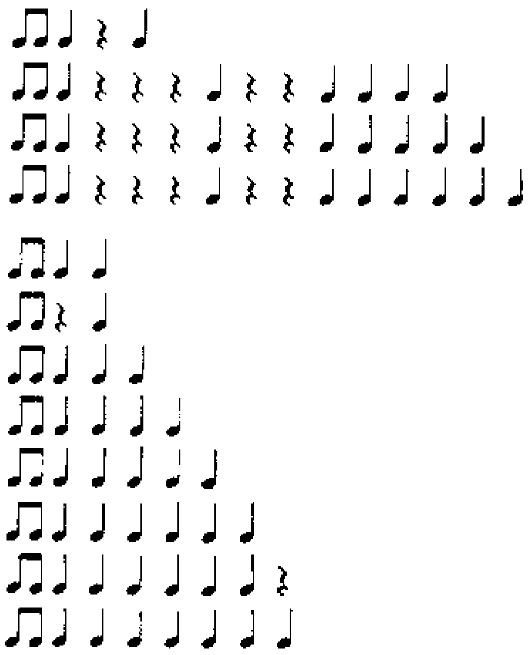


	Pulsații	Val. totală
	3	3 ♩
3.2 1.	6	6 ♩
3.2. 2.	11	10 ♩



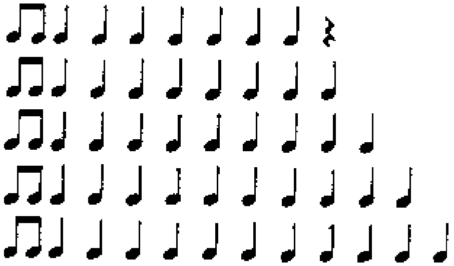
	Pulsații	Val. totală
3.2. 3.	3	4 ♩
-- 4.	6	6 ♩(7 ♩)
5.	16	14 ♩
6.	6	8 ♩
7.	6	8 ♩
8.	9	12 ♩
9.	10	15 ♩
10.	9	13 ♩
11.	12	19 ♩
12.	6	12 ♩

a.3.3. Lanțuri de ♩ deschise prin anapest
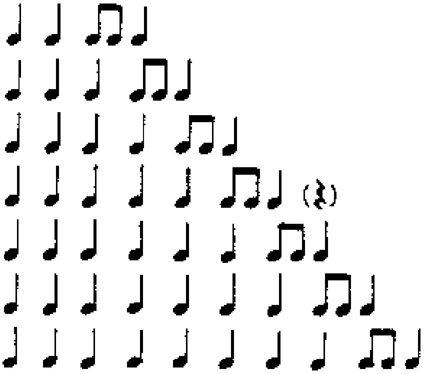


	Pulsații	Val. totală
3.3. 1.	4	4 ♩
3.3. 2.	8	12 ♩
3.3. 3.	(-) 9	13 ♩
-- 4.	10	14 ♩
5.	4	3 ♩
6.	3	3 ♩
7.	5	4 ♩
8.	6	5 ♩
9.	7	6 ♩
10.	8	7 ♩
11.	8	8 ♩
12.	9	8 ♩

		Pulsații	Val. totală
3.3.13.		9	9 ♩
– – 14.		10	9 ♩
15.		(–) 11	10 ♩
16.		12	11 ♩
17.		13	12 ♩



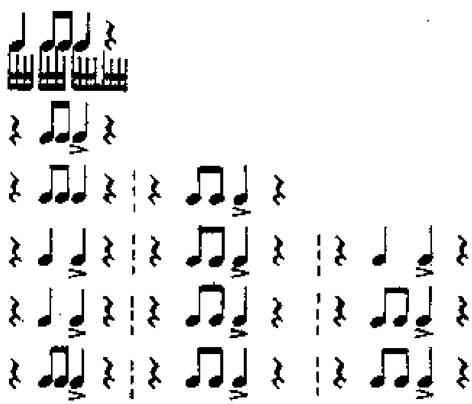
a.3.4. Lanțuri de ♩ închise prin anapest

		Pulsații	Val. totală
3.4. 1.		5	4 ♩
3.4. 2.		6	5 ♩
3.4. 3.		7	6 ♩
– – 4.		8	7 ♩ (8 ♩)
5.		9	8 ♩
6.		10	9 ♩
7.		11	10 ♩

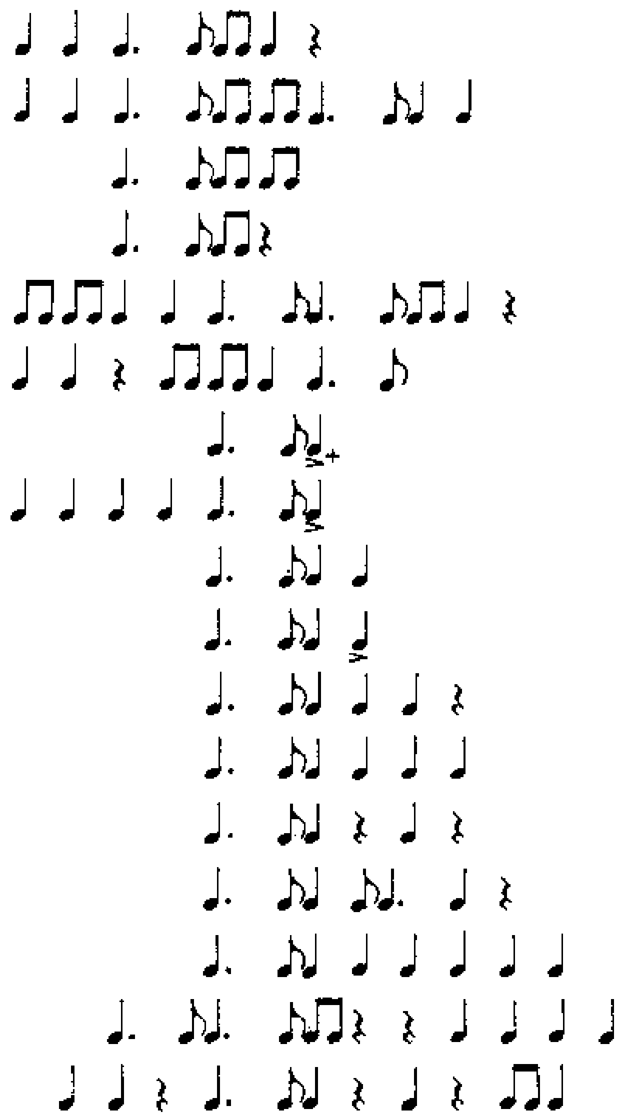


a.3.5. Formule pe ison de opt șaisprezecimi ()

		Pulsații	Val. totală
3.5. 1.		4	4 ♩
3.5. 2.		3	4 ♩
3.5. 3.		(–) 6	8 ♩
– – 4.		7	12 ♩
5.		8	12 ♩
6.		9	12 ♩



a.4. Prelungiri de durate (♩‿♫)

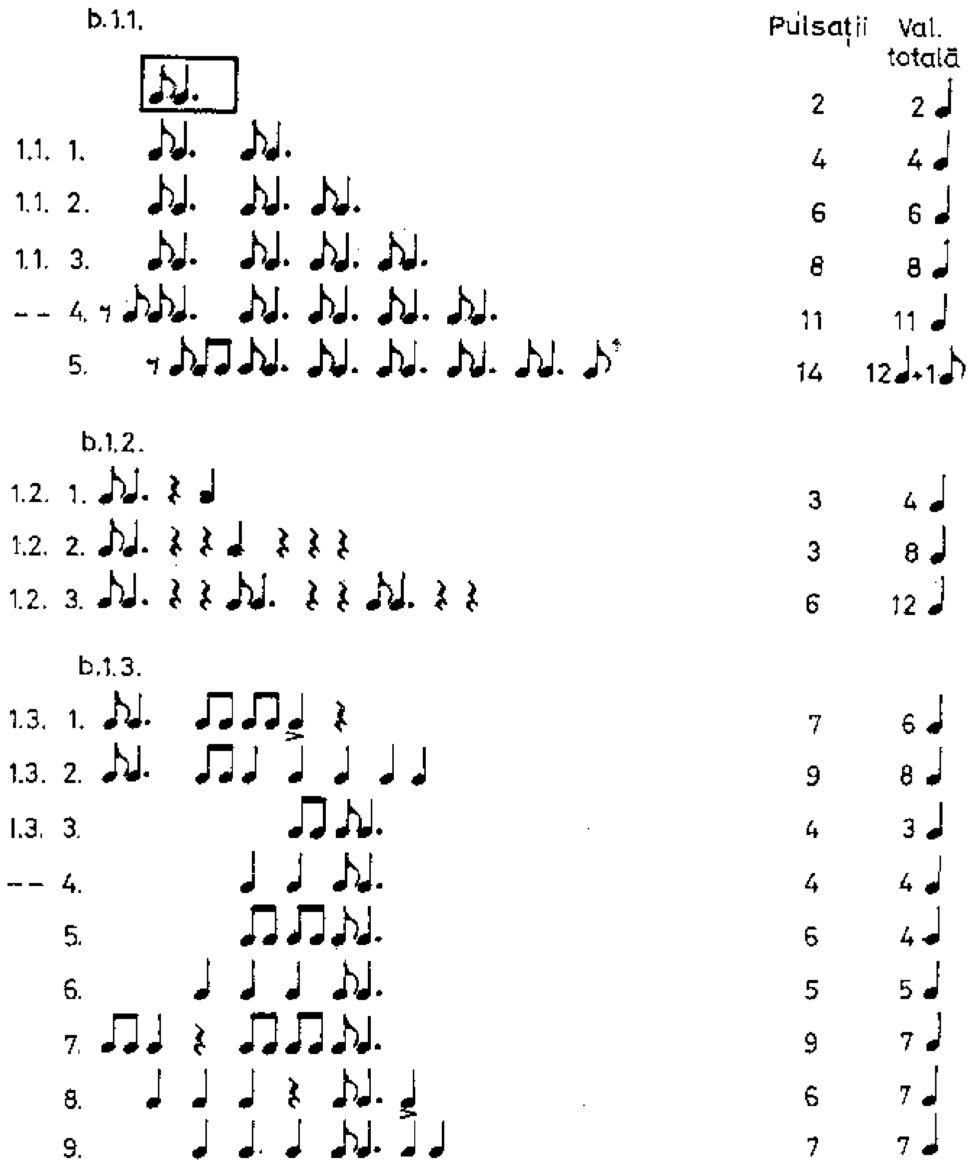


Nr.	Pulsații	Val. totală
4.1.	7	7 ♩
4.2.	12	10 ♩
4.3.	6	4 ♩
4.4.	4	4 ♩
4.5.	15	12 ♩
4.6.	13	11 ♩
4.7.	3	3 ♩
4.8.	7	7 ♩
4.9.	(≠) 4	4 ♩
4.10.	(>) 4	4 ♩
4.11.	5	6 ♩
4.12.	6	6 ♩
4.13.	4	6 ♩
4.14.	6	7 ♩
4.15.	8	8 ♩
4.16.	10	11 ♩
4.17.	9	11 ♩

I.A.

b. Formule cu deplasări de accente

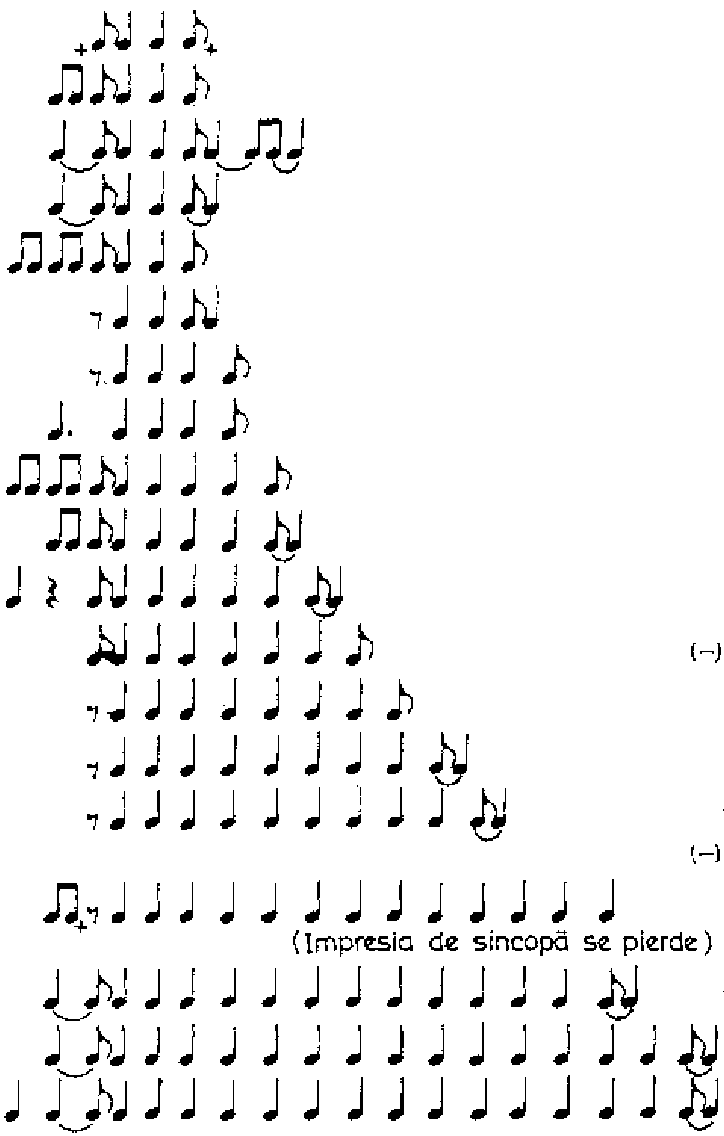
b.1. Formule de tip iambic



		Pulsații	Val. totală
1.3.10.		7	9 ♩

b.2. Sincope

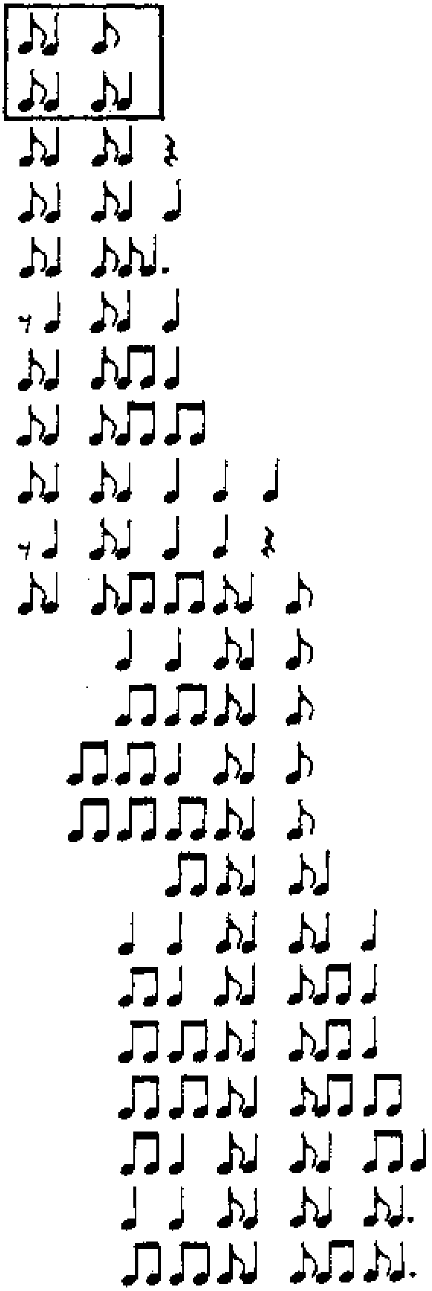
b.2.1. Lanțuri de sincope



(Impresia de sincopă se pierde)
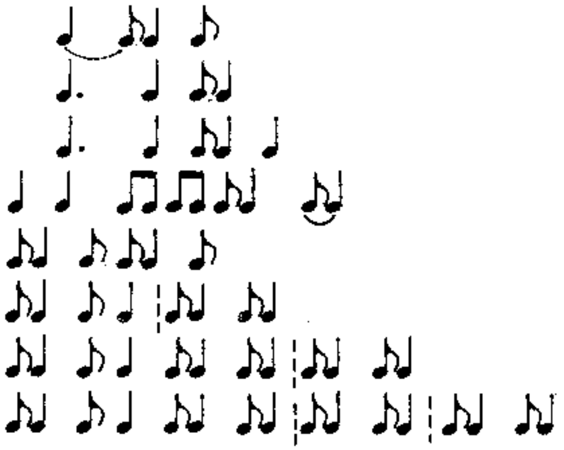
	Pulsații	Val. totală
2.1. 1.	4	3 ♩
2.1. 2.	6	4 ♩
2.1. 3.	6	7 ♩
---4.	4	5 ♩
5.	8	5 ♩
6.	4	4 ♩
7.	4	4 ♩
8.	5	5 ♩
9.	10	7 ♩
10.	8	7 ♩
11.	8	9 ♩
12.	(–) 7	7 ♩
13.	8	8 ♩
14.	9	10 ♩
15.	11	11 ♩
⋮	(–) ⋮	⋮
19.	15	14,5 ♩
20.	14	15 ♩
21.	16	17 ♩
22.	17	18 ♩

b.2.2. Formule de tip amfibrahic
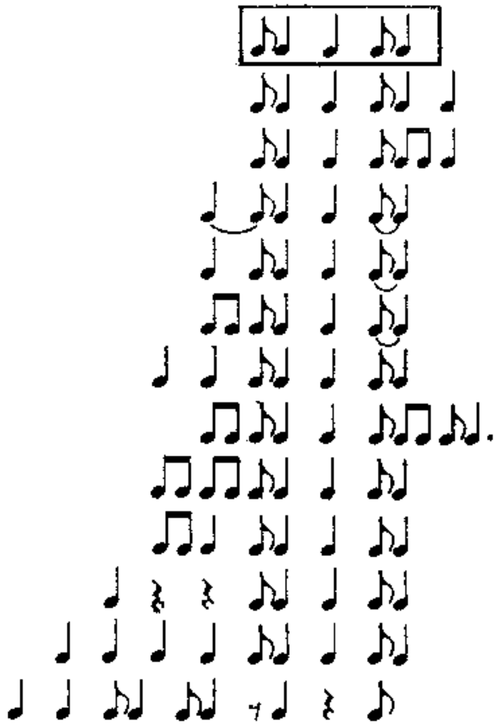


	Pulsații	Val. totală
	3	2 ♩
2.2. 1.	4	3 ♩
2.2. 2.	4	4 ♩
2.2. 3.	5	4 ♩
---4.	5	4 ♩
5.	4	4 ♩
6.	6	4 ♩
7.	7	4 ♩
8.	7	6 ♩
9.	5	6 ♩
10.	10	6 ♩
11.	5	4 ♩
12.	7	4 ♩
13.	8	5 ♩
14.	9	5 ♩
15.	6	4 ♩
16.	8	6 ♩
17.	9	6 ♩
18.	10	6 ♩
19.	11	6 ♩
20.	10	7 ♩
21.	8	7 ♩
22.	11	7 ♩

b.2.3.
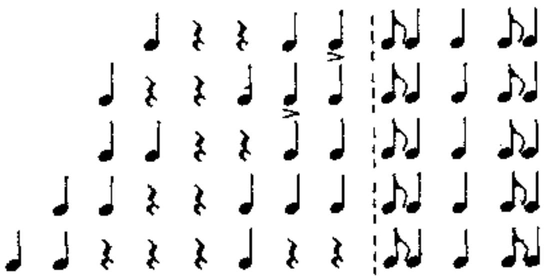


	Pulsații	Val. totală
2.3. 1.	3	3 ♩
2.3. 2.	4	4 ♩
2.3. 3.	5	5 ♩
-- 4.	9	7 ♩
5.	6	4 ♩
6.	8	6 ♩
7.	12	9 ♩
8.	16	12 ♩

b.2.4. Formule de tip dohmiac
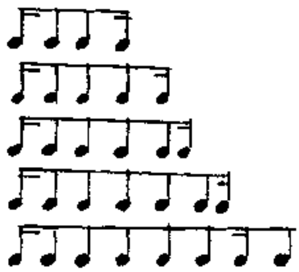


	Pulsații	Val. totală
2.4. 1.	5	4 ♩
2.4. 2.	6	5 ♩
2.4. 3.	7	5 ♩
-- 4.	4	5 ♩
5.	5	5 ♩
6.	6	5 ♩
7.	7	6 ♩
8.	10	7 ♩
9.	8	6 ♩
10.	8	6 ♩
11.	6	7 ♩
12.	9	8 ♩
13.	8	8 ♩

b.2.5. Formule combinate



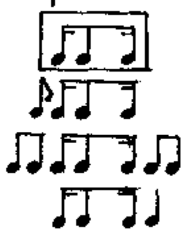
	Pulsații	Val. totală
2.5. 1.	8	9 ♩
2.5. 2.	9	10 ♩
--- 3.	9	10 ♩
4.	10	11 ♩
5.	8	12 ♩

b.2.6. Lanțuri de sincope



	Pulsații	Val. totală
2.6. 1.	4	3 ♪
... 2.	5	4 ♪
3.	6	5 ♪
4.	7	6 ♪
5.	8	7 ♪
⋮	⋮	⋮
n.	n	n-1 ♪

b.2.7. Formule de tip amfibrahic



	Pulsații	Val. totală
2.7.1.	4	♩.
...2.	7	3 ♩
3.	4	2 ♩

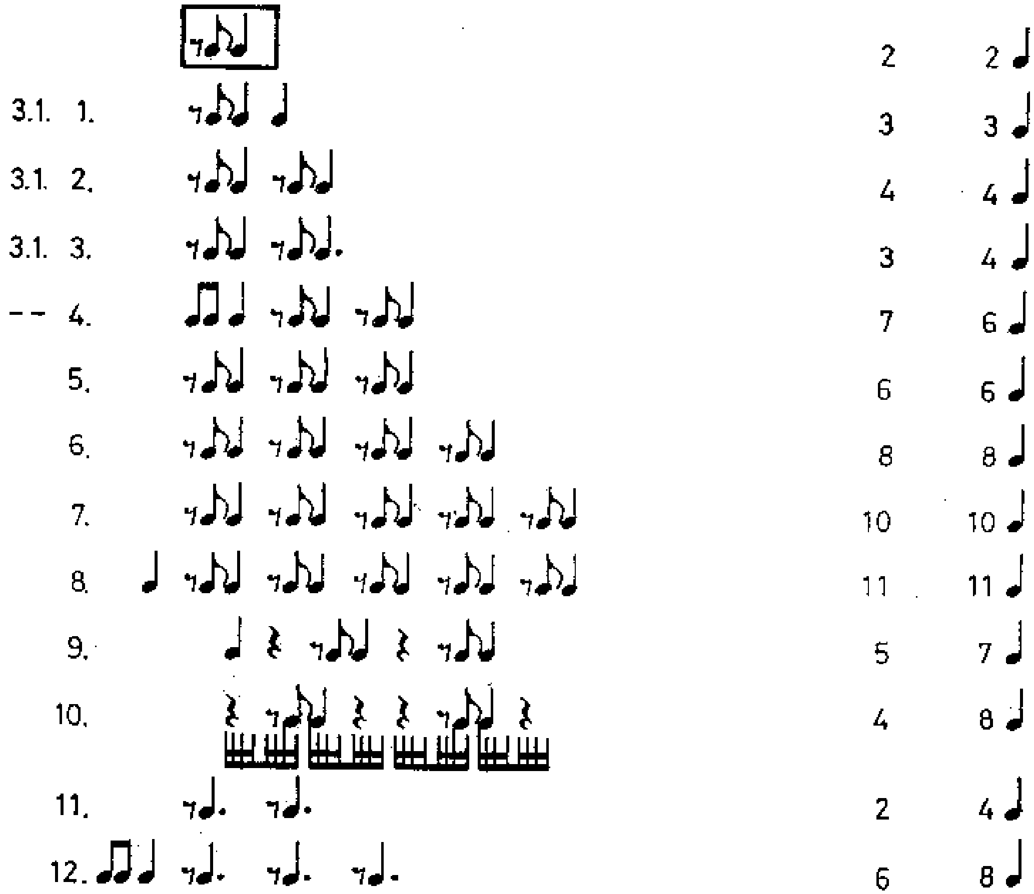
b.2.8. Formule de tip dohmiac



	Pulsații	Val. totală
2.8.1.	5	2 ♩
...2.	7	3 ♩

b.3. Formule cu contratimpi

b.3.1. Lanțuri de contratimpi



		Pulsații	Val. totală
3.1.13.		5	9 ♩
– –14.		5	3 ♩
15.		6	4 ♩
16.		7	5 ♩
17.		8	6 ♩
18.		9	6 ♩
19.		8	6 ♩
20.		9	6 ♩
21.		12	8 ♩
22.		14	9 ♩
23.		15	10 ♩
24.		18	12 ♩
25.		(–) 21	14 ♩
26.		24	16 ♩

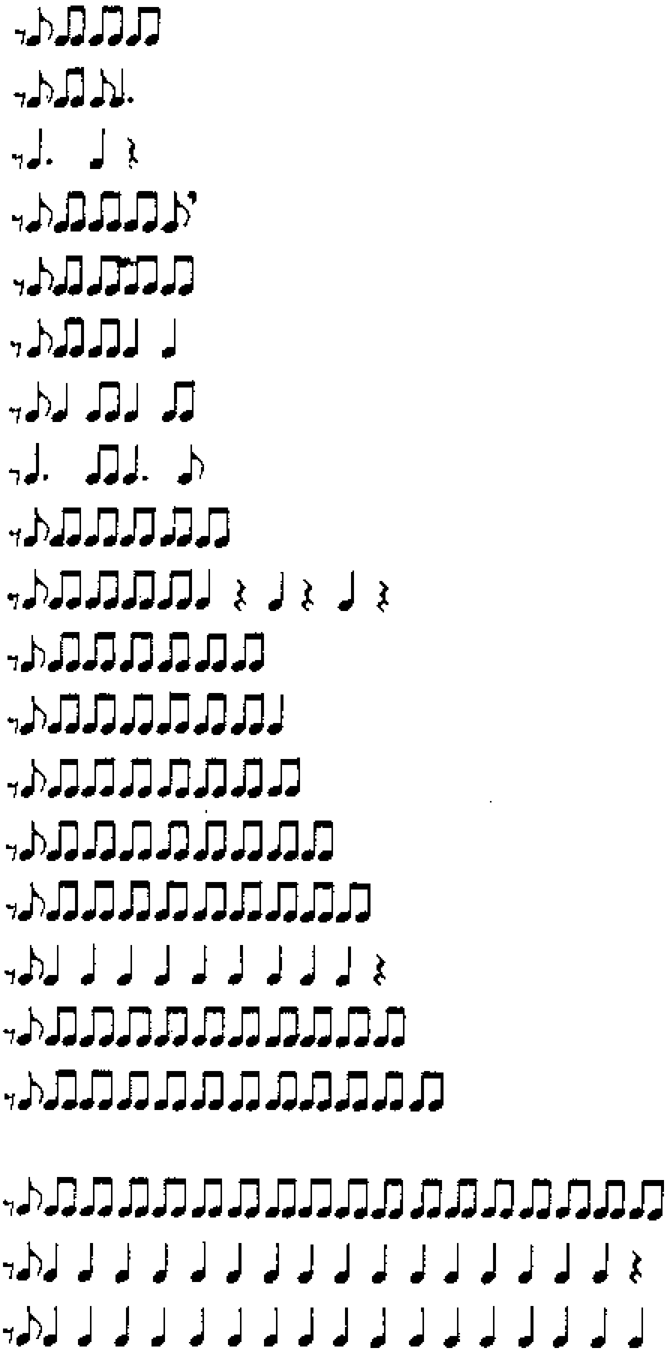
b.3.2.

		Pulsații	Val. totală
		1	1 ♩
		4	3 ♩
3.2. 1.		5	4 ♩
3.2. 2.		6	5 ♩
3.2. 3.		(–) 7	6 ♩
– – –4.		8	7 ♩

	Formula	Pulsații	Val. totală
3.2 5.		(–) 9	8 ♩
– – 6.		(–) 10	9 ♩
7.		(–) 11	10 ♩
8.		(–) 12	11 ♩
9.		13	12 ♩
10.		7	5 ♩
11.		(–) 8	6 ♩
12.		(–) 9	7 ♩
13.		10	8 ♩
14.		(–) 11	9 ♩
15.		12	10 ♩
16.		8	6 ♩
17.		8	6 ♩
18.		27	15 ♩

b.3.3. Formule deschise prin contratimp

	Formula	Pulsații	Val. totală
		3	2 ♩
3.3. 1.		4	3 ♩
3.3. 2.		5	3 ♩
3.3. 3.		7	4 ♩
– – 4.		3	3 ♩
5.		6	4 ♩

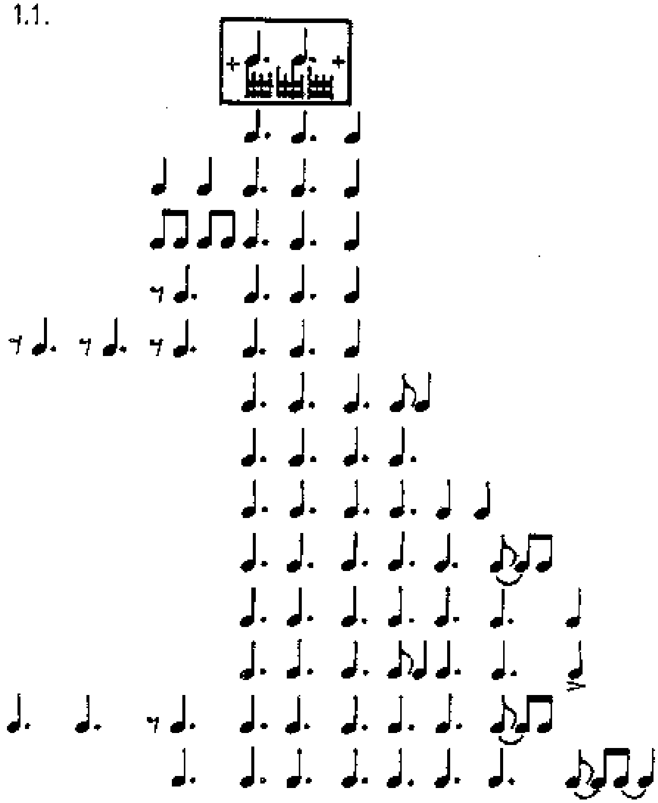


Nr.	Pulsații	Val. totală
3.3. 6.	7	4 ♩
---7.	5	4 ♩
8.	2	4 ♩
9.	8	5 ♩
10.	9	5 ♩
11.	7	5 ♩
12.	7	5 ♩
13.	5	5 ♩
14.	11	6 ♩
15.	12	11 ♩
16.	13	7 ♩
17.	14	8 ♩
18.	15	8 ♩
19.	(–) 17	9 ♩
20.	(–) 19	10 ♩
21.	10	11 ♩
22.	(–) 21	11 ♩
23.	23	12 ♩
¦	(–) ¦	¦
29.	35	18 ♩
30.	17	8 ♩
31.	18	18 ♩

I.B. Întrepătrundere binar-ternar

1. Formule ternare pe ison binar (b4)

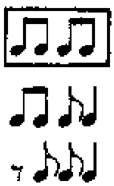
1.1.



	Pulsații	Val. totală
(formula de bază)	2	3 ♩
1. 1.	3	4 ♩
1. 2.	5	6 ♩
– 3.	7	6 ♩
4.	4	6 ♩
5.	6	10 ♩
6.	5	6 ♩
7.	4	6 ♩
8.	6	8 ♩
9.	7	9 ♩
10.	7	10 ♩
11.	8	10 ♩
12.	10	14 ♩
13.	9	13 ♩

2. Formule binare, ternare și mixte rezultate din acumulare de pulsații primare

2.1.

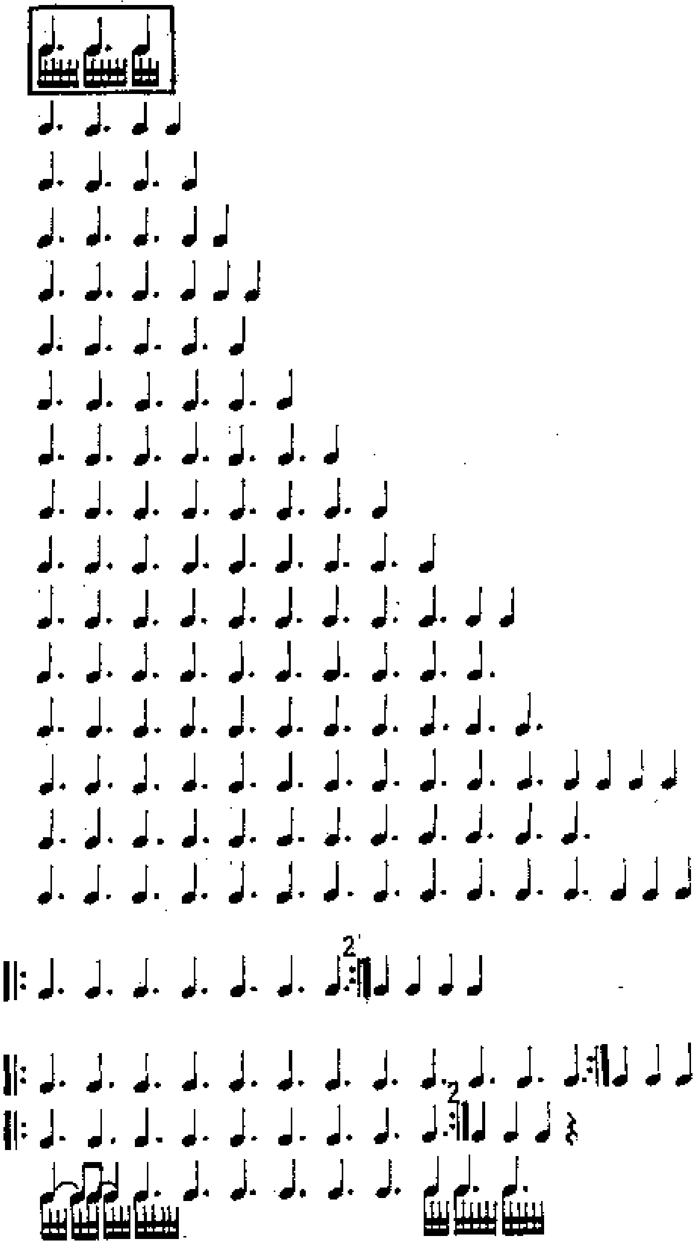


	Pulsații	Val. totală
(formula de bază)	4	2 ♩
2. 1.	4	1 ♩ + 1 ♩.
2. 2.	3	1 ♩ + 1 ♩.

		Pulsații	Val. totală
2. 3.		5	1♩+1♩.
– 4.		3	1♩+1♩.
5.		4	1♩.+1♩
6.		5	1♩.+1♩
7.		3	1♩.+1♩
8.		4	3♩
9.		5	3♩
10.		6	2♩.
11.		4	2♩.
12.		5	2♩+1♩.
13.		5	2♩+1♩.
14.		6	4♩
15.		7	4♩
16.		7	3♩+1♩.
17.		7	3♩+1♩.
18.		6	5♩
		2	2♩
2.19.		2	1♩+1♩.
- 20.		3	3♩
21.		2	3♩
22.		6	5♩+1♩.

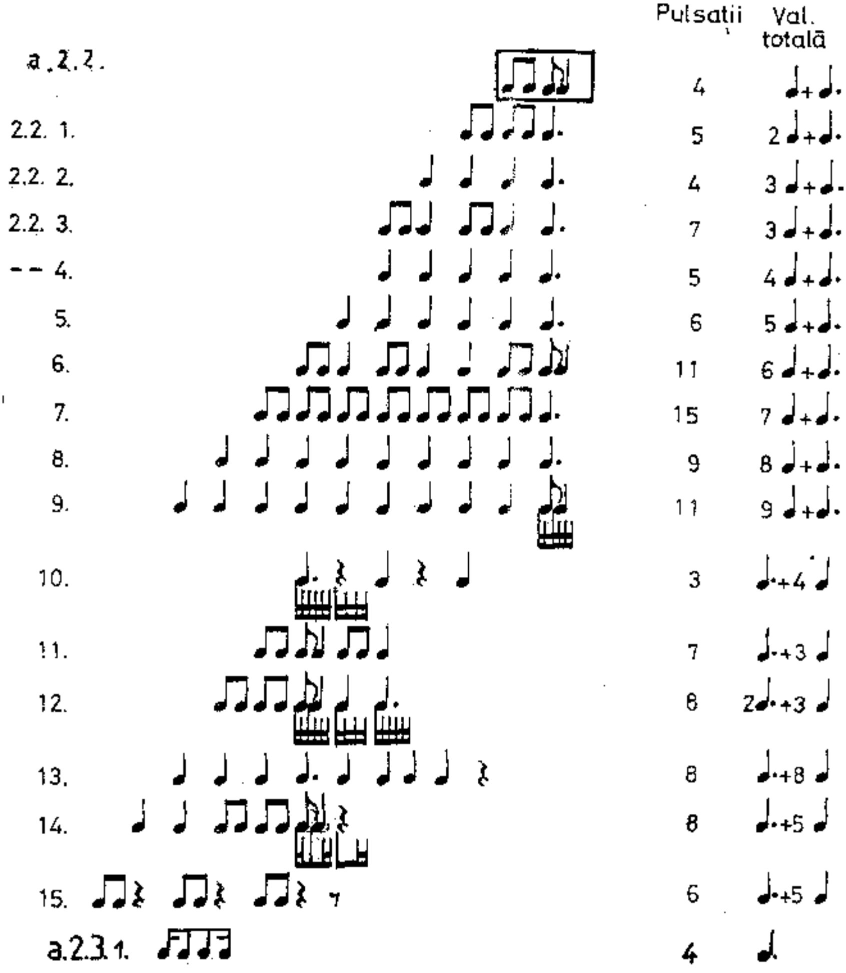
I. C. Formule ternare omogene și formule mixte $(b_4 + t_6)$

a. Formule cu accentuare obișnuită



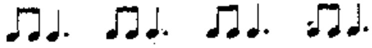
Nr.	Pulsații	Val. totală
a.1.	3	2♩.+1♩
1. 1.	4	2♩.+2♩
1. 2.	4	3♩.+1♩
1. 3.	5	3♩.+2♩
–4.	6	3♩.+3♩
5.	5	4♩.+1♩
6.	6	5♩.+1♩
7.	7	6♩.+1♩
8.	8	7♩.+1♩
9.	(–) 9	8♩.+1♩
10.	11	9♩.+2♩
11.	(–)10	10♩.
12.	11	11♩.
13.	15	11♩.+4♩
14.	12	12♩.
15.	15	12♩.+3♩
	(–)	
24.	25	21♩.+4♩
29.	29	26♩.+3♩
30.	30	27♩.+4♩
31.	11	8♩.+4♩

s

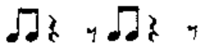
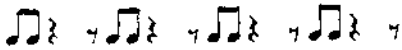


a.3. Lanț de formule mixte

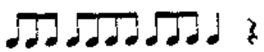
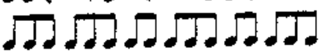


		Pulsații	Val. totală
3.1. 2.		6	2♩+2♩.
3.1. 3.		9	3♩+3♩.
3.1. 4.		12	4♩+4♩.

a.3.2.

		Pulsații	Val. totală
		2	♩+♩.
3.2. 1.		4	2♩+2♩.
3.2. 2.		6	3♩+3♩.
3.2. 3.		8	4♩+4♩.
3.2. 4.		10	5♩+5♩.

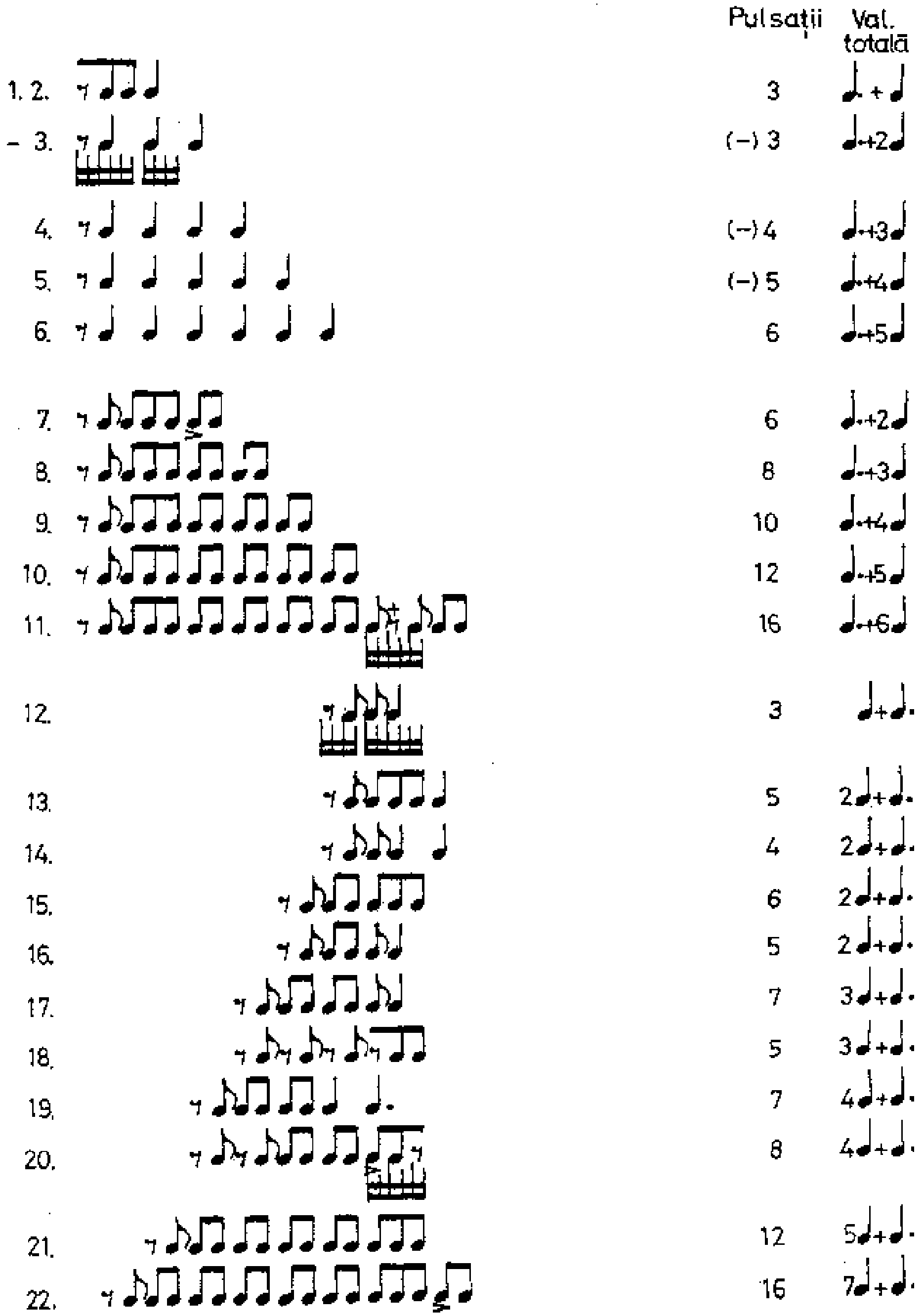
a.4. Formule complexe

		Pulsații	Val. totală
4.1.		11	2♩.+4♩
4.2.		5	2♩.+4♩
4.3.		16	4♩.+2♩
4.4.	 (formulă cu axă de simetrie)	16	2♩.+6♩
4.5.		9	3♩.+8♩
4.6.		9	5♩.+8♩

b. Formule mixte cu deplasări de accente

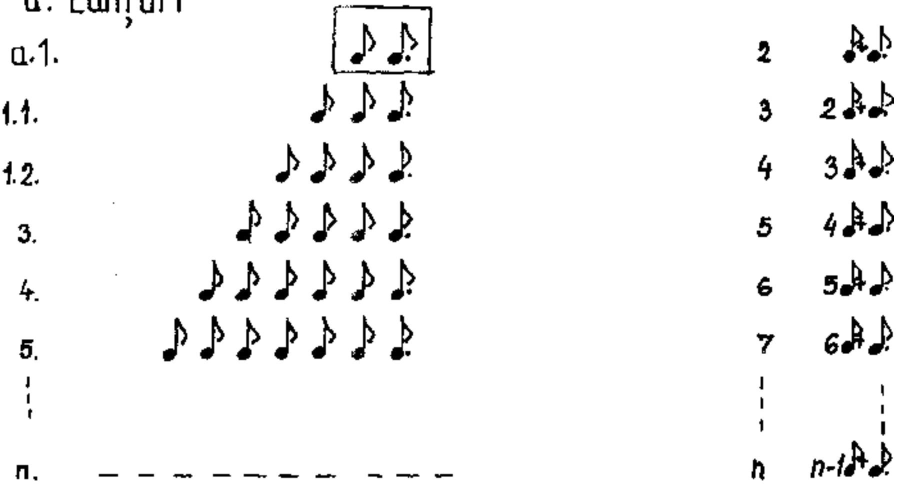
b.1. Formule mixte cu contratimpi

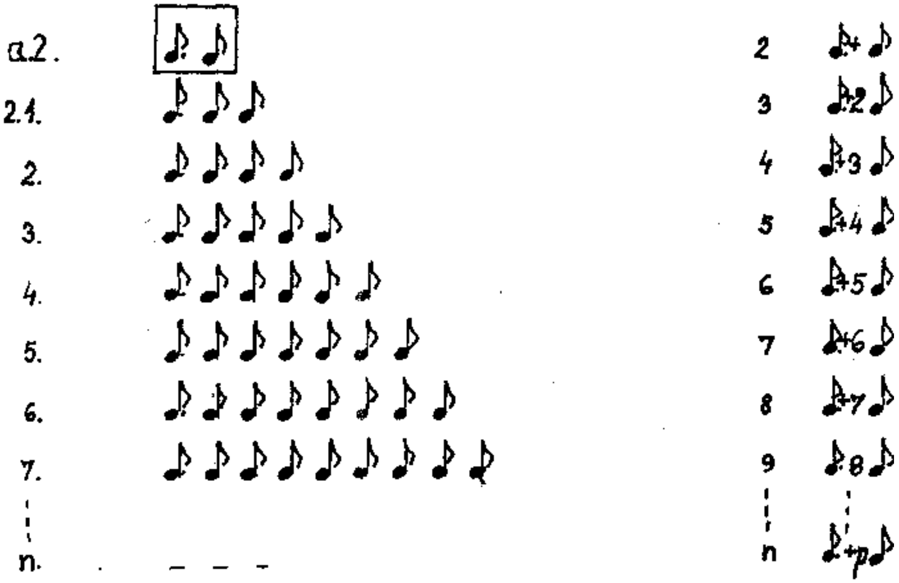
		Pulsații	Val. totală
1.1.		1	1♩.


Pulsații
Val. totală
1. 2. 3
– 3. (–) 3
4. (–) 4
5. (–) 5
6. 6
7. 6
8. 8
9. 10
10. 12
11. 16
12. 3
13. 5
14. 4
15. 6
16. 5
17. 7
18. 5
19. 7
20. 8
21. 12
22. 16

I.D. Formule mixte pe ison $b_2 - t_3$

a. Lanțuri





a.3.

3.1.

2.

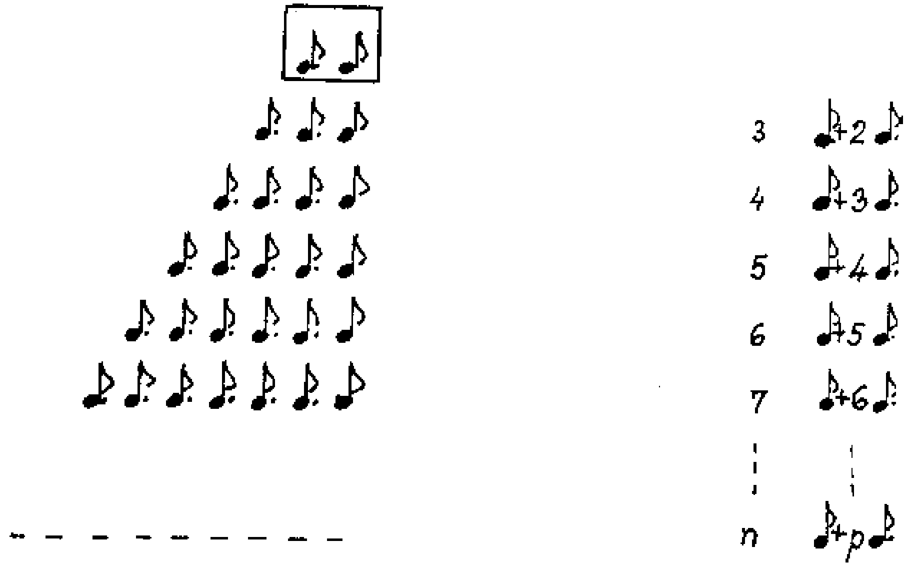
3.

4.

5.

⋮

n.



b. Formule cu divizare

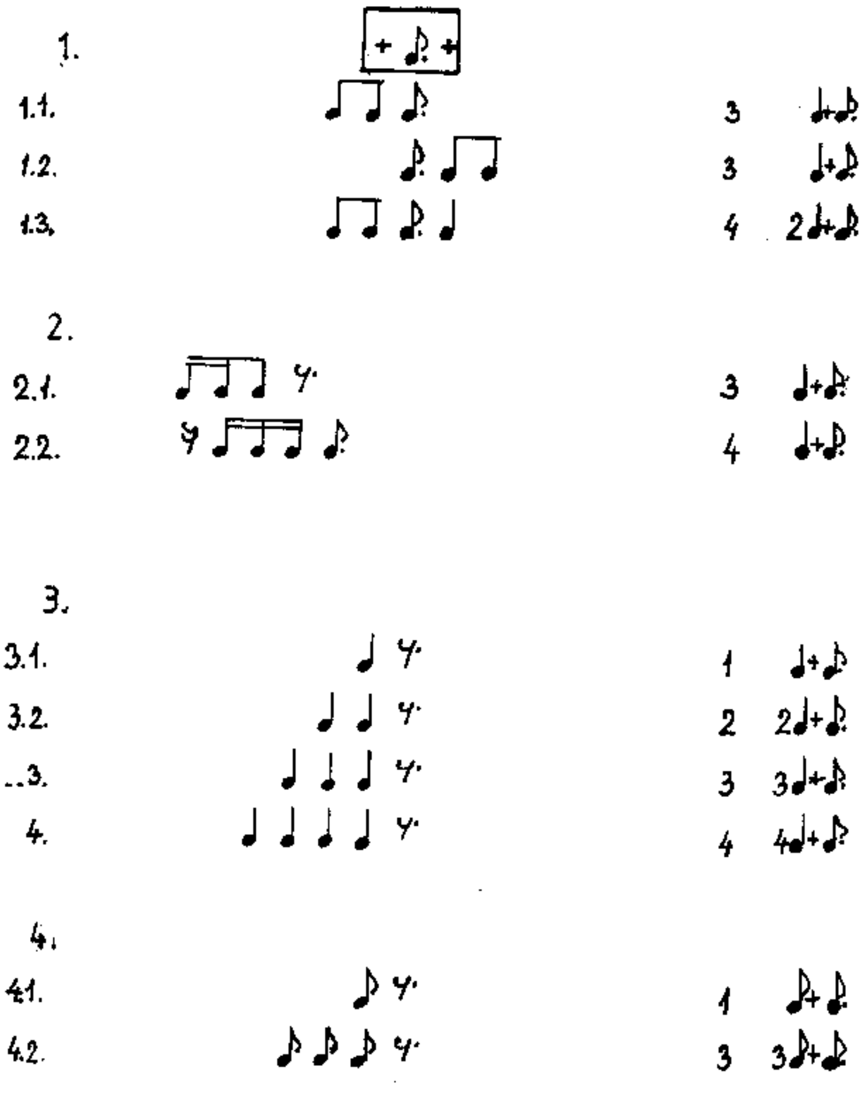
1.

2.

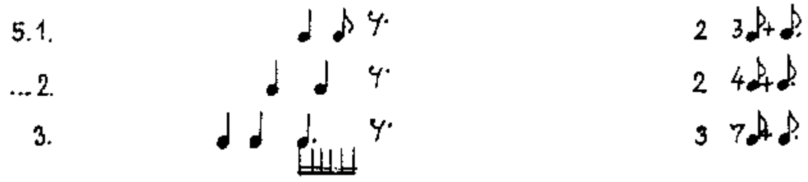
3.
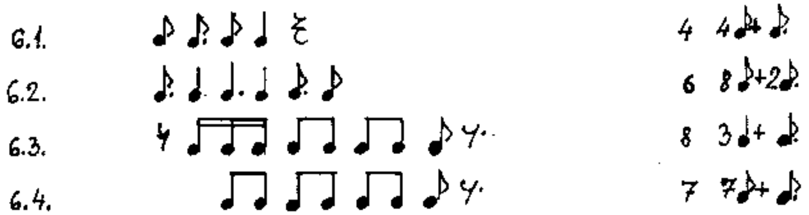


I.E. Formule mixte pe ison $b_4 - t_3 - b_2$



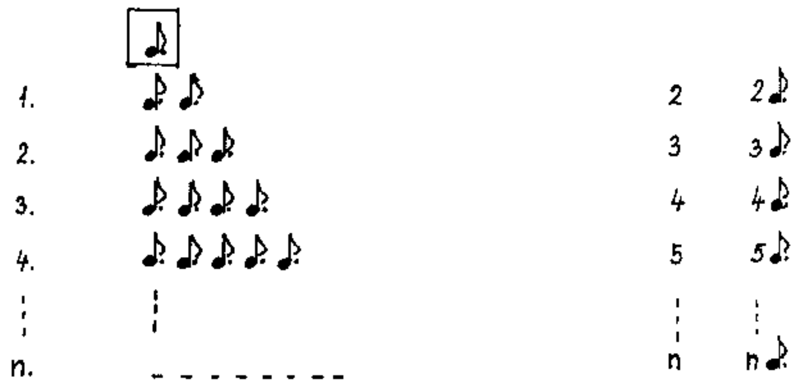
5.



6.
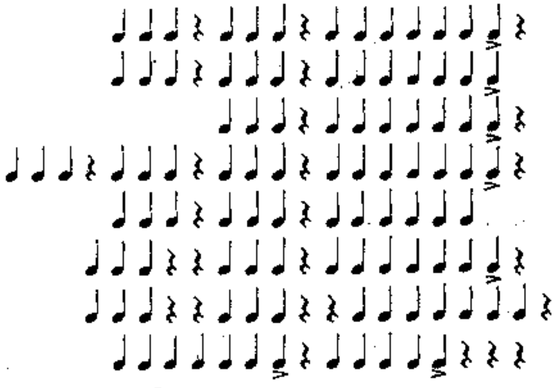


I.F. Formule ternare pe ison t_3



II. Formule cu dimensiuni stabile (7-8 †; 15-16 †) și variante
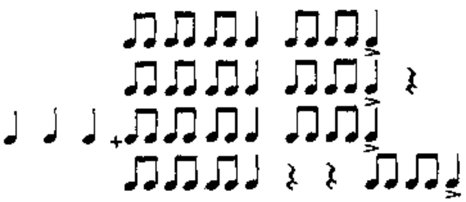
1. Formule cu valoare totală de 15-16 ♩



	Pulsații	Val. totală
1.1.	13	16 ♩
1.2.	13	15 ♩
1.3.	10	12 ♩
1.4.	16	20 ♩
1.5.	12	14 ♩
6.	13	17 ♩
7.	13	18 ♩
8.	12	16 ♩
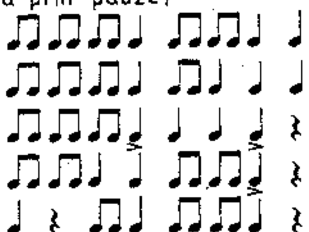
2. Formule cu valoare totală de 7-8 ♩

2.1. Formule rezultate din divizare
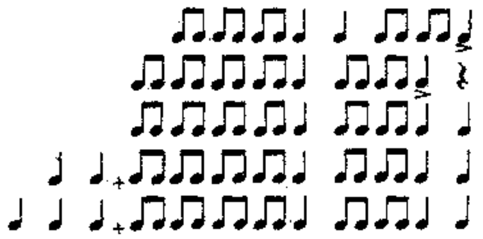


	Pulsații	Val. totală
2.1. 1.	12	7 ♩
2.1. 2.	12	8 ♩
2.1. 3.	15	3+7 ♩
4.	12	9 ♩

(Formulă scindată prin pauze)

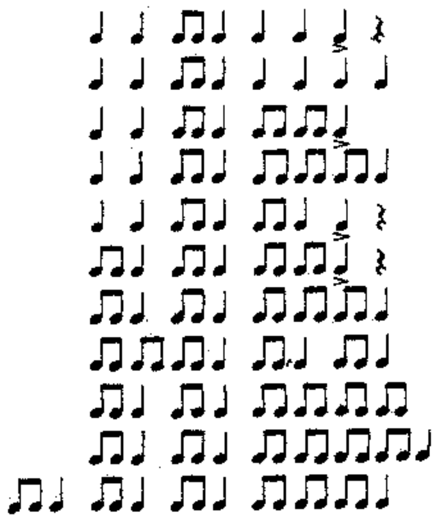


	Pulsații	Val. totală
5.	13	8 ♩
6.	12	8 ♩
7.	10	8 ♩
8.	11	8 ♩
9.	9	8 ♩
10.	9	8 ♩



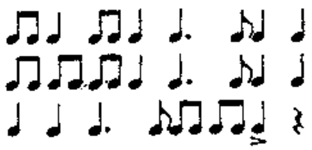
	Pulsatii	Val. totală
2.1.11.	13	8 ♩
-- 12.	14	9 ♩
13.	15	9 ♩
14.	17	2+9 ♩
15.	18	3+9 ♩

2.2. Formule cu anapest



	Pulsatii	Val. totală
2.2. 1.	8	8 ♩
2.2. 2.	9	8 ♩
2.2. 3.	10	7 ♩
-- 4.	12	8 ♩
5.	9	8 ♩
6.	11	8 ♩
7.	13	8 ♩
8.	13	8 ♩
9.	14	8 ♩
10.	15	9 ♩
11.	16	2 8 ♩
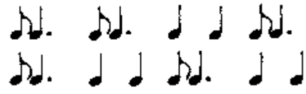
2.3. Formule cu prelungiri de durate



	Pulsatii	Val. totală
2.3.1.	10	8 ♩
2.3.2.	11	8 ♩
2.3.3.	9	8 ♩
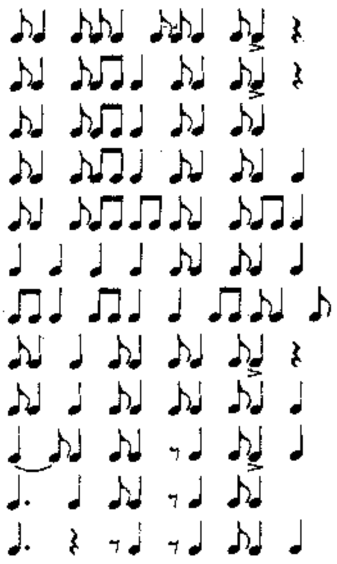
	Pulsații	Val. totală

2.4. Formule de tip anapestic
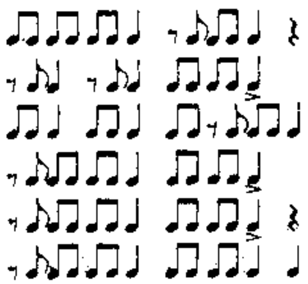


	Pulsații	Val. totală
2.4.1.	8	8 ♩
2.4.2.	7	8 ♩

2.5. Formule cu sincope

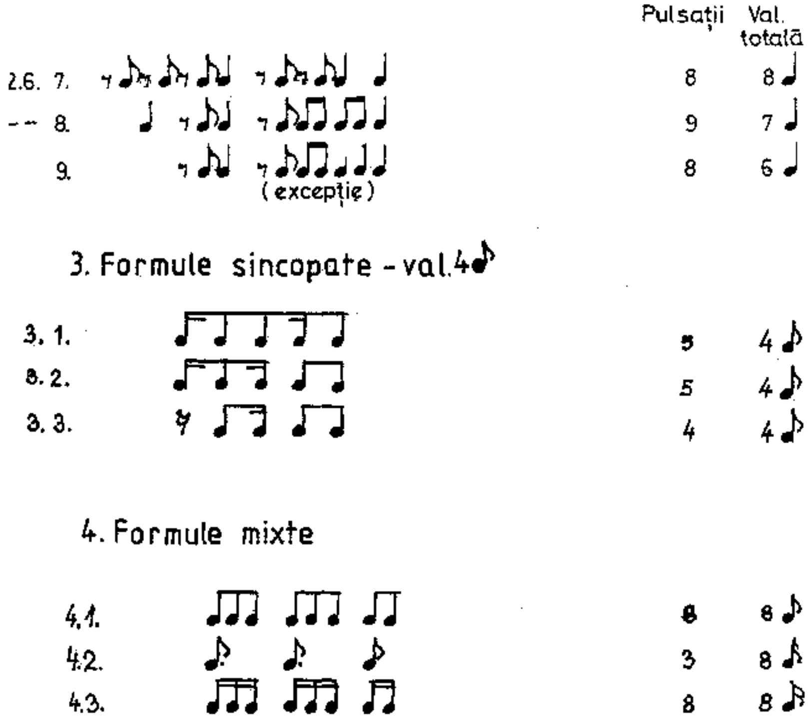


	Pulsații	Val. totală
2.5. 1.	10	8 ♩
2.5. 2.	10	8 ♩
2.5. 3.	10	7 ♩
-- 4.	11	8 ♩
5.	13	8 ♩
6.	9	8 ♩
7.	12	8 ♩
8.	9	8 ♩
9.	10	8 ♩
10.	8	8 ♩
11.	7	7 ♩
12.	6	8 ♩

2.6. Formule cu contratimpi



	Pulsații	Val. totală
2.6. 1.	11	8 ♩
2.6. 2.	9	7 ♩
2.6. 3.	12	8 ♩
-- 4.	11	7 ♩
5.	11	8 ♩
6.	12	8 ♩



§ 5.3. Nivelul melodico-timbral

Exploatând cu măiestrie posibilităţile sonore ale toacei monahii îşi colorează *chemările liturgice* şi în *plan melodic* sau *timbral.*

La toaca de mână variaţia în planul sonorităţii se realizează prin alternarea diverselor timbre, ce se obţin în locuri diferit situate de-a lungul părţii de bătaie (v. cap. 3, § 3.6). În acelaşi fel sunt dinamizate şi semnalele realizate la unele toace mari care sunt neacordate.

Parametrul înălţime este legat însă şi de aceste producţii ritmico-timbrale, diferenţiind timbre mai acute sau mai grave, notate de noi pe portativ fără cheie, pe linii diferite (v. ant. secţiunea I – toaca de mână şi cap. 8, § 8.2).

După cum am arătat în capitolul 3, § 3.6, unele toace emit sunete cu înălţimea determinabilă, ce se încadrează în sistemul acustic. La semnalele produse de toacele mari de bună calitate se pot delimita două planuri sonore:

5.3.1. planul orizontal sau planul melodic;

5.3.2. planul vertical sau planul armonic.

5.3.1. Planul orizontal vizează analiza melodică a celor două nivele sonore distincte, delimitate în cadrul semnalelor de toacă polifonice: isonul şi florile.
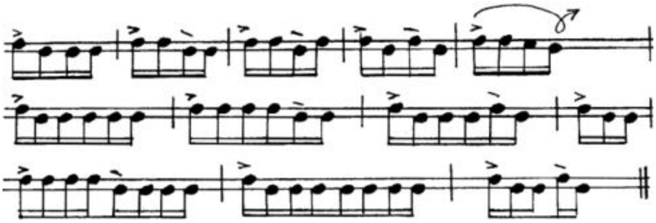
5.3.1.1. La nivelul isonului – acest plan se referă şi la structura melodică a pieselor monodice –, prin jocul înălţimilor sunt evidenţiate accentele ce impun unităţile pulsatorii şi sunt delimitate formule de ison corespunzătoare acestora. Formulele melodice de ison sunt construite pe una sau pe două înălţimi. Se disting, în plan melodic, trei profiluri de ison:

- formule neutre, construite pe o singură înălţime;

- formule ascendente:



- formule descendente:



De la caz la caz, în funcție de acordajul fiecărei toace, se realizează între sunete intervale de terță mică, terță mare, cvartă perfectă sau secundă mare.

În funcție de modul în care sunt utilizate formulele de ison în contextul melodic al pieselor distingem următoarele cazuri:

- piese care folosesc în mod constant o singură formulă melodică de ison.;
- piese care folosesc mai multe formule melodice de ison în alternanță.

Prin transpunerea formulelor melodice pe alte sunete, în limita posibilităților sonore ale fiecărei toace, se realizează în unele părți introductive şi în interludii adevărate arcuri sonore, cu caracter arpegiat, ce dau un farmec deosebit pieselor prin aspectul de fantezie (v. ant., ex. 69; 72). Acest tip de introduceri ample cu aspect de fantezie sunt, de obicei, realizate în Moldova la toaca mare, cu ocazia praznicelor împărăteşti şi cu precădere la Paşti.

5.3.1.2. **Florile** constituie, la rândul lor, contururi melodice desfăşurate pe două sau trei sunete, realizând următoarele modele de profil:

- formule neutre, construite pe o singură înălțime;
- formule cu sunete alternative:
    - cu sens ascendent,
    - cu sens descendent;
- formule cu deschidere ascendentă;
- formule cu deschidere descendentă;
- formule sinuoase;
- formule arpegiate.

Contururile melodice ale florilor sunt determinate de relația lor cu isonul.

Varietatea realizată în planul melodic al unor semnale contribuie la dinamizarea lor, prin contrastul ce apare în plan ritmico-melodic între constant şi variabil. Constantul îl reprezintă pulsația ritmică menținută de repetarea obstinată a unei formule de ison sau transpunerea ei pe alte înălțimi.

În cazul pieselor polifonice, formula-floare poate determina modificarea formulei melodice de ison.

5.3.2. Planul vertical vizează relațiile ce se stabilesc între ison şi flori, în cazul pieselor polifonice.

După cum am arătat (v. cap. 3, § 3.6 şi cap. 8, § 8.1), datorită sistemului acustic în care se situează acordajele unor toace bune, acordaje filtrate şi prin acustica clopotelor şi a clopotniței care rezonează în timpul semnalizării, prelungind sunetele armonice pe care se configurează florile, se stabilesc şi în plan vertical relații intervalice cu caracter armonic.

În plan armonic, din suprapunerea ison-fori rezultă intervale de terță mică sau mare, cvartă perfectă, cvintă perfectă sau micşorată, precum şi sextă mare sau mică.

Nu se distinge o diferențiere funcțională a sunetelor în cadrul pieselor, deşi din punct de vedere acustic se impune fundamentala, care deseori este dublată prin rezonanța clopotelor.

Notarea exactă a planului melodico-timbral în transcriere este practic imposibilă, datorită unei doze mari de variabilitate şi relativitate acustică a sunetelor produse de toacă.

§ 5.4. Nivelul formei arhitectonice

Deşi respectă în general tiparul şi principiile *formei libere*, semnalele de toacă au o serie de particularități structurale a căror cunoaştere este menită să contribuie la completarea cunoştințelor pe care cercetările anterioare ale unor prestigioşi etnomuzicologi ni le furnizează despre formele libere şi despre stilul improvizatoric al muzicii orale româneşti[374].

Analiza noastră se desfăşoară, din punct de vedere metodologic, pornind de la nivelul macrostructurii spre cel al microstructurii.

5.4.1. În funcție de instrumentul emițător – includem aici şi ansamblul percutant din Săptămâna Luminată – şi de importanța slujbelor şi evenimentelor liturgice pe care le anunță (v. cap. 4 §, 4.4), semnalele de toacă se constituie în:

- semnale *monopartite*;
- semnale *pluripartite*, constituind *suite* alcătuite din mai multe *stări*.

În funcție de structura interioară a *stărilor* şi de relația dintre ele în cadrul suitei, distingem:

- *suite variaționale*, fiind cele mai frecvente în cadrul colecției (v. ant., ex. 4, 7, 15, 16, 29, 32, 47, 48, 51).
- *suite în lanț* (v. ant., ex. 49, 53).

În cadrul antologiei, pentru economie de spațiu, în cazul suitelor variaționale am notat una sau două stări, marcând restul stărilor prin numărul de ordine din suită plus var. (= variațiune). De asemenea, în matricea de incidență (v. cap. 7, § 7.2) am codificat doar una sau două stări din suită, tot pentru economie de spațiu.

5.4.2. Fiecare parte, numită de către monahi *soroacă* sau *stare*, se structurează la nivelul formei exterioare într-o *formă liberă închisă,* cu fracțiunile:

5.4.2.1. introducerea;

5.4.2.2. partea mediană – ce conține forma interioară;

5.4.2.3. formula finală, căreia i se adaugă uneori şi o formulă postfinală.

Această structură generală reiese şi din următoarele informații de teren:

„La început bat mai rar, pe urmă mai repede, apoi încep floricelele. [...] Când bat, mă gândesc să aibă un început şi un capăt, să nu fie numai aşa”[375]. „La început rar cu drum lung; mai repede şi mai dese. După ce am făcut mai mult drum, o bătaie tare; drum – o bătaie, drum – două bătăi, drum – 3 bătăi, drum plus 3 odată şi apăi iarăşi 3 odată, ş-asta de 3 ori. Ca să să cunoască că-s flori multe”. Reia în aceeaşi ordine. „După aia, la sfârşit iară rar şi din ce în ce mai încet” [376] (v. ant., nr. 77).

---

[374] Béla Bartók, *Volksmusik der Rumänen von Maramureş*, Budapest, Editio Musica, 1966; Emilia Comişel, *Recitativul epic al baladei*, în *Supliment*, nr. 6/1965 la rev. „Muzica”; eadem, *Folclor muzical*, Bucureşti, E.D.P., 1967, pag. 112-127; 288-310; eadem, *Coordonate ale formei libere în creația folclorică*, în *Studii de muzicologie*, vol. XIV, Bucureşti, Editura Muzicală, 1979; Corneliu Dan Georgescu, *Repertoriul pastoral. Semnale de bucium*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1987. pag. 41-47; idem, *Jocul popular românesc*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1984, pag. 64-66; Ioan R. Nicola, Ilona Szenik, Traian Mîrza, *Curs de folclor muzical*, partea I, Bucureşti, E.D.P., 1963; Ilona Szenik, *Tipologia melodică folclorică în lumina variabilității şi stabilității*, în *Lucrări de muzicologie*, vol. 12-13 (1976-1977), Cluj-Napoca, 1979; eadem, *Béla Bartók şi unele probleme ale cercetării muzicii populare instrumentale*, în *Anuarul de folclor*, II, Cluj-Napoca, 1981, pag. 28-44.

[375] I. 9, Curaciuc Gheorghe, 24 ani, M. Putna (SV), 10.08.1983.

[376] I.117, Paraschiva Dumitrache, 20 ani, M. Vasiova (TM), 21.07.1989.

Durata unei stări, în cazul suitelor realizate la toaca de mână, este în funcție de distanța pe care o are de parcurs tocașul de la un punct de pornire la altul.

5.4.2.1. *Introducerea,* desfășurată într-un ritm liber, conținând formule ce prefigurează gruparea de ison și formule specifice (v. cap. 5, § 5.2), debutează de obicei într-un tempo lent și se derulează cu fluctuații de viteză.

Debutul introducerii se face:

a) direct cu formula de ison ritmizată (ant., ex. 16, 39, 48, 49, 54, 53, etc.);

b) cu anacruză și formule introductive anacruzice (ant., nr. 4. 8, 47, 59, etc);

c) cu formule mai ample, dar specifice (v. cap. 5, § 5.2; ant., nr. 5, 7, 15, 25, 40, 51).

Specifice introducerilor sunt *grupările ritmice punctate și trohaice*, cele obținute prin tehnica de bătaie cu recul (v. cap. 5, § 5.2) – *tribrahice, anapestice, sincopate* –, precum și grupările libere de șaisprezecimi folosite în realizarea unor pasaje de virtuozitate cu acorduri arpegiate și profiluri melodice cu caracter de fantezie sau chiar cu pasaje polifonice. Ca element distinctiv al introducerilor menționăm *puntea* spre partea mediană, ce se constituie dintr-un pasaj de ostinato realizat cu formula definitivă de ison într-un mare *accelerando,* care se încheie cu stabilirea pe o pulsație constantă, ce marchează începutul părții mediene a cărei caracteristică de bază este ritmul și mișcarea giusto.

La toaca de mână introducerile sunt scurte și de obicei reduc puntea la câteva formule.

Introducerile sunt variabile ca extensiune și conținut expresiv, fiind în funcție de temperamentul tocașului, virtuozitatea și capacitatea sa de improvizație. Distingem în acest sens:

a) introduceri structurate în două momente nesegmentate, și anume: *o formulă introductivă* de dimensiuni variabile, conținând un desen ritmic liber și *puntea* spre partea mediană (v. ant. ex. 15, 66, etc.).

b) introduceri ce se rezumă doar la punte (cu mare frecvență la toaca de mână);

c) introduceri ample, cu caracter de fantezie, desfășurate în *etape distincte de improvizație*, delimitate prin cezuri (v. ant., ex, 32, 51, 65, 73, 74).

5.4.2.2. Construită dintr-un desen ritmic liber, desfășurat în fluctuații de tempo, *formula finală* poate fi:

a) pregătită printr-o suspensie sau formulă suspensivă sau printr-un rittartando al ostinatoului din cadrul unui *interludiu* (ant., nr. 14, 33, 50, 80).

b) nepregătită, constând în oprirea bruscă pe un accent de floare, ce realizează o cadență ritmică (ant., nr. 15, 16, etc).

În privința extensiunii și finalele sunt variabile, fiind alcătuite din:

a) o formulă restrânsă sau un sunet accentuat cu efect cadențial (ant., nr. 24, 27, 35, 47, 79);

b) adevărate code, urmate uneori de un interludiu și o *formulă postfinală* (ant., nr. 32, 51, 75, 81).

5.4.2.3. *Partea mediană,* în care se articulează forma interioară, se prezintă fie ca o parte compactă, fie ca o grupare de mai multe secțiuni variabile ca dimensiune, număr și structură internă, despărțite sau nu de interludii[377], ce se înlănțuie pe baza *principiilor succesiunii libere* și al *repetării variate.*

Fiecare secțiune este alcătuită dintr-un șir de formule-flori, în cadrul pieselor polifonice mixte, iar în cazul pieselor monodice din pasaje sau șiruri de formule identice sau asemănătoare.

Interludiile sunt caracteristice pieselor polifonice, cel mai frecvent create pe toaca mare, fiind construite din pasaje libere de ison. Ele îndeplinesc funcția:

1) de creare a unor momente de relaxare fizică;

[377] Termenul *interludiu* l-am preluat din baladă pe baza unor asemănări structurale (v. Emilia Comișel, *Recitativul...*, lucr. cit.).

2) structurală:

- de delimitare a formulelor şi a secţiunii mediene;
- de punte între două secţiuni mediene.

Interludiile pot lipsi şi din acest motiv le considerăm *elemente auxiliare ale formei*. Interludiile pot fi dinamizate prin:

a) transpunerea formulelor de ison pe alte înălţimi (ant., nr. 72, 77, 79, 85, 86);
b) schimbarea formulei melodice de ison (ant., nr. 93, 57, 58, 60, 66, 76, 77, 79, 85, 91);
c) variaţii de accentuare (ant. nr. 79, 93, 85);
d) variaţii timbrale prin schimbarea tehnicii de bătaie (ant., nr. 93, 68, 78);
e) modificarea structurii ritmice a formulei de ison (ant., nr. 57, 93, 86 etc).

Partea mediană poate fi precedată de o *formulă cvasiiniţială* reprezentată printr-o formulă cu apariţie unică în piesă (ant., nr. 19, 51, 56, 58) sau prin câteva bătăi izolate (ant., nr. 60). Şi secţiunile mediene pot fi precedate de formule cu funcţie de *iniţială mediană* (ant., nr. 85).

Uneori formula iniţială e urmată şi de o *iniţială complementară* (ant., nr. 15).

5.4.2.4. Unităţile de construcţie ale părţilor şi secţiunilor mediene sunt *celula* şi *formula.* Din punct de vedere structural, părţile mediene se prezintă ca:

1) forme primare rezultate din repetarea stereotipică a unei formule (ant., nr. 8, 10, 12, 13);
2) înşiruire sau alternanţă de formule despărţite sau nu de interludii (ant., nr. 9, 11, 24, 57);
3) alternanţă liberă de formule restrânse (ant., nr. 22, 23, 26, 80);
4) alternanţă de formule şi secţiuni mediene (ant., nr. 63);
5) înşiruire sau alternanţă de secţiuni mediene (ant., nr. 18, 19, 58, 59).

Secţiunile mediene se grupează la rândul lor în:

1) secţiuni mediene cu structură cvasifixă, ce repetă un număr mic de formule într-o ordine prestabilită sau liber (ant., nr. 61, 64, 65, 76, 83);
2) secţiuni mediene cu structură variabilă, *elastică,* compuse dintr-un număr variabil de formule, fiind uneori *amplificate interior* prin intercalarea unor *pasaje de travaliu celular-motivic* (ant., nr. 71, 73, 74, 79).

Acelaşi proces de elaborare ritmică se realizează în cadrul unor *suite* de semnale emise la toaca de mână, de la o stare la alta (ant., nr. 53).

În privinţa modului de succesiune a formulelor şi secţiunilor mediene, distingem următoarele tipare de formă:

1) lanţ repetitiv al unei formule: a_n (ant., nr. 8, 13, 22);
2) lanţ variaţional de formule: a, a_1, a_2, ..., a_n (ant., nr. 9, 10, 75);
3) înşiruire liberă de formule delimitate sau nu de interludii: $abcb_1dea_1efc$... (ant., nr. 30, 40, 43, 44, 47, 103);
4) alternanţă binară de formule sau segmente ce se grupează în secţiuni-variante, după principiul de *rondo*: $A\{a\ b\}$, $A_1\{a_1\ b_1\}$, $A_2\{a_2\ b_2\}$ etc. (ant., nr. 4, 14, 17, 25, 29, 31, 66, 102, 106) şi $A\{a\ b\}$, $A_1\{a\ c\}$, $A_2\{a\ d\}$ (ant., nr. 61);
5) înşiruire liberă de formule şi secţiuni mediene: aA_1a_1Babc... (ant., nr. 88, 99, 107);
6) înşiruire liberă de secţiuni mediene: $m_1\{aa_1bc\}$ /int/ $m_2\{a_2cbade\}$ /int/ m_3... etc. (ant., nr. 56, 57, 84, 87, 108, 109);
7) lanţ variaţional de formule grupate în secţiuni sau segmente mai ample distincte: $A\{a...a_i\}$, $A_1\{a_j... a_m\}$, $A_2\{a_n... a_x\}$, etc. (ant., nr. 65);
8) alternanţă de secţiuni mediene respectând, uneori în mare tiparul de bar: ABACA..., şi $AA_1BA_2A_3B_1$, etc. (ant., nr. 54, 66, 85);
9) formă cu cvasirepriză (ant., nr. 79).

5.4.2.5. În cadrul părților mediene *variația* afectează atât formulele în sine, cât și secțiunile. Distingem, astfel, următoarele procedee de variație, grupate în două categorii:

1) *variații ce afectează formula în sine* din punct de vedere:

a) *ritmic*:

- divizare, alungiri, contopiri;
- augmentare (ant., nr. 60, 61, 64, 65);
- diminuare (ant., nr. 14, 61, 64, 86);
- augmentare cu transpunerea florii de pe isonul b_4 pe b_8 (ant., nr. 76);
- de accentuare (ant., nr. 65, 82, 83, 81, 80, 84, 89);
- numărul repetărilor unei celule în cadrul formulei (ant., nr. 65);
- repetarea formulei în forma catalectică sau acatalectică (ant., nr. 79);
- lărgire interioară și segmentarea formulei în motive prin pauze (ant., nr. 73, 74);
- inversare sau permutare a elementelor componente ale unei formule (ant., nr. 40, 57).

Amintim aici și repetarea inversată a unor secțiuni, astfel încât se crează o formă cu axă de simetrie (ant., nr. 27);

- fragmentarea de formule (ant., nr. 71, 88);

b) *melodic:*

- transpoziție (ant., nr. 103, 108);
- modificarea profilului (ant., nr. 103, 109);

c) *timbral:*

- schimbarea tehnicii de bătaie (ant., nr. 106).

2) *variații ce afectează secțiunea mediană* prin*:*

a) numărul repetărilor fiecărei formule;
b) ordinea repetării formulelor;
c) variație combinatorică.

5.4.2.6. *Dinamica formei* vizează stabilirea modului de realizare a culminațiilor în cadrul formei interioare. În această direcție distingem trei categorii de forme:

a) forme fără culminație (de culminație 0) – cazul formelor elementare, a lanțului variațional și a unor tipuri de alternanță binară;

b) forme cu un punct culminant (ant., nr. 53);

c) forme cu mai multe culminații, fiecare culminație fiind realizată la nivelul fiecărei secțiuni mediene. Aceste forme se desfășoară deci în *valuri tensionale*, fiind întâlnite frecvent.

Dinamica formei se realizează prin *contrast* și *gradație*.

5.4.2.6.1. În cadrul repertoriului analizat am stabilit următoarele *contraste:*

a) *de nuanțe*, obținut prin alternanța forte-piano (ant., nr. 25, 66, 101);

b) *structural,* obținut prin:

- alternanță de formule ample cu formule obținute din repetarea liberă a unei celule restrânse, creând contrast de extensiune (ant., nr. 56, 58, 77, 78, 80, 92);
- alternanță de secțiuni mediene ample cu secțiuni restrânse sau cu formule (ant., nr. 99);

c) *ritmic*, obținut prin:

- alternanță de formule ritmice contrastante, ca de exemplu formule binare cu ternare (ant., nr. 47, 85, 86, 92), formule binare cu formule mixte (ant., nr. 66, 95, 98, 102), lanț de pătrimi sau pătrimi și pauze cu formule divizate (ant., nr. 84, 85, 87, 89).
- alternanță de formule concordante și neconcordante în relația ison-flori (ant., nr. 73, 74);
- accentuare, în sens de alternanță de formule cu accentuare obișnuită cu sincope, contratimpi sau formule cu alungiri de tip trohaic (ant., nr. 77, 80, 81, 82, 91, 96, 108, 84, 87);
- alternanță de formule cu durată stabilă cu formule cu durată totală variabilă (ant., nr. 59, 90);

- alternanța unităților pulsatorii (ant., nr. 54, 55);
- adaptarea aceleiaşi formule la isoane diferite – b_4 şi t_6 (ant., nr. 89, 94);
- diminuție (ant., nr. 61, 64, 86, 90, 106, 101);

d) *de factură,* obținută prin:

- alternanță monodie – polifonie (ant., nr. 93);
- alternanță polifonie – polifonie latentă (ant., nr. 28, 30, 48, 105).

5.4.2.6.2. *Gradația* se obține prin următoarele modalități:

1) variație, contrast (prezentate anterior);

2) sinteză ritmică, respectiv obținerea unor formule prin intersectarea a două formule sau din acuplarea unor celule provenite din formule diferite în procesul de elaborare ritmică (ant. nr. 53);

3) stretto ritmic, în sens de:

a) restrângerea spațiului dintre celule în cadrul frazei şi aglomerarea pulsațiilor din flori până la formule rezultate din divizare şi formule rezultate din polifonie latentă (ant., nr. 30, 31);

b) stretto cu schimbarea unității pulsatorii în culminații (ant., nr. 41, 42);

c) aglomerare de accente în isonul interludiilor prin succesiune de formule b_8, t_6, b_4 (ant., nr. 93);

d) aglomerare de accente în cadrul florilor prin divizare (ant., nr. 24, 25);

4) extensiunea secțiunilor mediene (ant. nr., 31, 71);

5) transpunerea melodico-timbrală treptată a florilor pe alte şi alte poziții de înălțime, pornind din registrul grav spre acut, obținându-se astfel curbe melodico-tensionale (ant., nr. 72).

Ca modalități specifice de realizare a culminației menționăm:

- culminația prin polifonie latentă (ant., nr. 31, 45, 105);
- schimbarea unității pulsatorii (ant., nr. 41, 42);
- introducerea unor formule sincopate pregnante (ant., nr. 43); etc...

Polifonia latentă apare fie ca floare densă ritmic, rezultată din supraaccentuarea unei formule de ison, fie ca formulă-floare reală care este executată fără ison, prin eliminarea acestuia.

5.4.2.7. Forma arhitectonică a semnalelor ansamblurilor de toace şi clopote.

După cum am arătat (v. cap. 5, § 5.1.6. şi cap. 4, § 4.4), ansamblurile de toace sunt folosite pentru realizarea semnalelor liturgice în Săptămâna Luminată.

Structura ansamblului şi a *suitei* (numărul *stărilor*) diferă de la o mănăstire la alta. Se produc suite de tip variațional, ce cuprind între 3 şi 12 *stări.*

Forma exterioară a unei stări cuprinde:

a) o formulă introductivă, în care instrumentele se integrează în ansamblu prin *polifonie imitativă de atacuri;*

b) partea mediană;

c) formula finală, în care se produce cadențarea, de asemenea imitativ.

Formula introductivă şi cea finală sunt fixe, în privința ordinii de debut şi încheiere a discursului fiecărui instrument din ansamblu (v. cap.4, § 4.4).

Partea mediană se constituie din suprapunerea formei interioare a semnalelor fiecărui tocaş într-un discurs compact, nesegmentabil.

În cazul semnalelor realizate de maicile mănăstirii Prislop (HD), în cadrul ansamblului (v. cap. 5, § 5.1), prin unificarea pulsației se realizează o formă de lanț repetitiv.

5.4.2.8. Modelele arhitectonice

O piesă de toacă apare ca un complex generativ, ca o asociere între ritm şi o formă de tip improvizatoric.

Imaginea diversităţii structurale oferită de materialul studiat se impune a fi completată cu *modelele arhitectonice generale.*

În cadrul unor studii aprofundate asupra formelor libere[378], Ileana Szenik a stabilit câteva modele generale, dintre care am selectat modelele generale valabile pentru repertoriul de toacă.

Acestora le-am mai adăugat un model specific acestui repertoriu.

Înainte de a le expune, prezentăm fracţiunile şi funcţiile lor, aşa cum le-am delimitat în cadrul semnalelor de toacă, împreună cu simbolul fiecăreia.

a) Fracţiunile sunt: introductivă (I), mediană (m), finală (k) şi eventual postfinală (kk).

b) Funcţiile stabilite în cadrul pieselor de toacă sunt:

- funcţii primare: iniţială (i), mediană (m), finală (k);
- funcţii auxiliare; iniţiala complementară (ic);
- conjuncţii liniare: iniţiala secţiunii mediene (mi).

În modelare dăm prioritate medienelor, care sunt în măsură să caracterizeze cel mai bine piesa. Funcţiile auxiliare ne interesează mai mult pentru prezenţă, căci ele denotă mai mult trăsături de nuanţă. Nu se impune formula finală, căci aceasta este unitară.

Marcăm cu cifrele 1, 2, ..., n fiecare formulă ritmică (simbol f) şi fiecare secţiune mediană (m), fără a socoti variantele care se încadrează în acelaşi model. Se obţin următoarele modele arhitectonice, corespunzătoare ipostazelor de structurare a părţii mediene enunţate:

1) $if_{1, 2, ..., n}\ k$;

2) imk sau mk

3) $i[n \times m_{1, 2, ..., n}]\ k$ sau im // $mi[n \times m_{2, 3, ..., n}]k$;

4) $i[n \times f_{1, 2, ... n}]\ [m_{1, 2, ..., n}]k$.

Acest ultim model apare doar în cadrul repertoriului de toacă, primele trei modele fiind comune şi altor genuri.

Studiul formei libere a acestui repertoriu bogat şi variat vine să susţină afirmaţia Ilenei Szenik potrivit căreia „libertatea formei nu înseamnă numai repetări şi combinări arbitrare, ci o organizare care este dirijată de legităţi liniare şi arhitectonice, uneori în realizări foarte complexe şi rafinate. Improvizaţia constă în primul rând în alegerea şi aplicarea la locul adecvat a formulei cu funcţie structurală adecvată" [379].

---

[378] Ileana Szenik, *Tipologia melodică folclorică în lumina variabilităţii şi stabilităţii*, (II), în *Lucrări de muzicologie*, vol. 12-13 (1976-1977), Cluj-Napoca, 1979, pag. 291-311; eadem, *Béla Bartók şi unele probleme ale cercetării muzicii populare instrumentale*, în *Anuarul de folclor*, II, Cluj-Napoca, 1981, pag. 28-44.

[379] Ileana Szenik, *Tipologia melodică....*, (II), pag. 307.

Capitolul 6

RELAȚIA REPERTORIULUI DE TOACĂ CU CÂNTAREA DE STRANĂ

Argumente ale necesității de comparare a celor două muzici ne oferă însăşi practica muzicală liturgică în care se implică zilnic şi în care sunt antrenați majoritatea monahilor dotați cu ureche muzicală.

„Băteam toaca [la început, nota n., C.C.] şi pe melodia *Doamne strigat-am* şi pe melodii din folclor.” [380]

„Din muzica psaltică am învățat să fac gorgon, digorgon şi trigorgon. Asta ține de flori. Cu stânga ca şi cum aş ține isonul.” [381]

„Toaca asta se pune uşor pe psaltică, că sunt multe gorgoane, digorgoane, accentuări etc.” [382]

Mai mult, în cazul monahilor intrați în mănăstire la vârste fragede (în copilărie), practicarea zilnică a cântării de strană constitue în cele mai multe cazuri marea şcoală muzicală şi rămîne cea mai importantă sursă de influență muzicală a acestora.

Deasemenea, monahii care s-au consacrat vieții monahale la maturitate, în momentul în care au intrat în mănăstire au abandonat definitiv cântarea muzicii laice (lumeşti), limitându-se numai la cântarea de strană, pe care o exersează şi o repetă şi în intimitate ca rugăciune, repertoriul laic performat înainte de călugărie devenind în scurt timp un fond muzical pasiv.

Doar la unele mănăstiri din Transilvania şi Maramureş, monahii cântă în anumite perioade ale anului colinde şi cântece de stea (de exemplu la mănăstirile Toplița (HG) şi Prislop (HD) în postul Crăciunului) sau cunosc repertoriul de cântece de pelerinaj[383], pe care le-au cântat înainte de călugărie şi pe care le cântă țăranii cu ocazia pelerinajului de Sfânta Maria Mare (deci la Adormirea Maicii Domnului, la mănăstirile Nicula, Rohia, Sâmbăta, Bodrog, Izbuc, ş.a.), cântându-l ocazional ca pricesne. De altfel, actualmente, pe întregul teritoriu al țării, la bisericile de mir şi la multe mănăstiri, chinonicul este înlocuit cu o suită de “pricesne” care sunt, de fapt, cântece populare bisericeşti, folclorice sau folclorizate prin oralizarea unor creații de autor mai mult sau mai puțin cunoscut, cântece difuzate prin “cărți de rugăciuni şi cântări bisericeşti”, casete şi CD-uri audio, broşurele misionare de cântări religioase editate de diverşi preoți, sau transmise pe cale orală ori prin caietele de cântări ale credincioşilor la pelerinaje sau la bisericile parohiale, în dupăamiezile duminicale de cateheză şi rugăciune, când se învață şi cântări sub îndrumarea directă a preotului. Asemenea cazuri sunt frecvente în Ardeal, Maramureş, Banat, subsemnata participând personal la asemenea dupăamieze de cântare ândrumată de preot la biserici de mir şi la noua catedrală ortodoxă din Arad.

---

[380] I.33948, Munteanu Elena, 20 ani, M. Barbu (BZ), 05.08.1992.

[381] I.33850, monahia Timoteea Bârcău, 36 ani, M. Pasărea (B), 28.07.1991.

[382] I.Sauciuc Dumitru, 22 ani, M. Neamț (NT), 04.09.1983.

[383] Constanța Cristescu, *Pelerinajul şi cântecul de pelerinaj din Transilvania*, în *Studii şi comunicări*, VIII, Sibiu, 1994, pag. 137-155. ***Rugăciuni şi învățături de credință ortodoxă***, tipărită cu binecuvântarea şi prefața Prea Sfințitului Timotei Episcopul Aradului, Arad, 1987, p. 273-330; Pr. Ion Gh. Ceauşu, ***Carte de cântări duhovniceşti***, Târgovişte, editura Bibliotheca, 2001, ed. A II-a; ***Cele opt glasuri după cântarea fostului episcop al Aradului Ioan I. Papp,*** *aranjate pe note de* Trifon Lugojan, ediția a II-a, Arad, 1939, Partea a II-a. ***Irmoase, pricesne… şi alte cântări***…; ***Cântări bisericeşti*** vol. II – Partea I: ***Irmoas şi pricesne şi alte cântări mai însemnate la praznice Împărăteşti***, *aranjate pe note de* Trifon Lugojan, ediția a III-a, Arad, Tiparul Tipografiei “Decezana”, 1927.

În stabilirea unor relații ale repertoriului de toacă cu cântarea de strană de tradiție bizantină am pornit de la următoarele premise:

1) ambele muzici aparțin tradiției orale:

„ În vremurile vechi, ca şi acum chiar, cea mai mare parte din cântările bisericeşti se executau pe dinafară, improvizate, fără note deci. Iar de note se serveau doar la cântările mari, solemne, heruvice, axioane, chenonice etc. (Ba încă, de multe ori şi la acestea chiar notația era doar un simplu ghid aproximativ). Şi tocmai în această cântare pe dinafară, fără note deci, vedem noi păstrat caracterul tradițional milenar al muzicii bisericeşti ortodoxe”.[384]

Se impune să lămurim ce înseamnă „improvizația” la care se referă Gavriil Galinescu, explicând caracterul oral al muzicii bizantine.

Cântarea bizantină se realizează la strană prin două modalități de execuție:

a) *execuția individuală,* cu următoarele forme:

- reproducerea din memorie sau după notație a unor melodii-tip, precum şi a cântărilor mari stihirarice şi papadice. În acest caz apar *variații* în special în interpretarea ornamentelor, deci în domeniul ornamenticii;

- variația unei melodii ştiută pe de rost de cântăreț, ca de exemplu: *podobiile*, *Doamne, strigat-am*, *Troparul Învierii* etc., prin adaptarea ei la texte liturgice diferite;

- crearea, ad-hoc, de către cântăreț a unor melodii pe texte liturgice care nu sunt însoțite în cărțile de cult de indicarea vreunei melodii-tip, ci doar de indicarea *glasului* în care trebuiesc redate, ce favorizează *improvizația* [385].

Improvizația se realizează prin combinarea liberă a unor formule melodico-ritmice specifice fiecărui glas, respectând sistemul de cadențare a acestuia. Aceste formule se fixează în memoria cântărețului de strană, constituind fondul pe care cântărețul îl organizează liber, în funcție de text. Improvizația are în vedere respectarea ambianței sonore a *glasului* şi a anumitor reguli de retorică ce vizează, pe de-o parte, evidențiarea silabelor accentuate ale cuvintelor, iar pe de altă parte, evidențierea cuvintelor-cheie şi realizarea dinamicii interioare a textului literar al cântării, prin trăirea rugăciunii pe care o cuprinde.

Aceste reguli de retorică muzicală sunt însuşite empiric de către monahi prin *glăsuirea rugăciunii* şi participarea la săvârşirea ei prin cântare, ca rostire muzicalizată a textului, ce se învață cel mai adesea prin imitarera cântăreților buni de strană din mănăstiri şi mai puțin în şcoală. De altfel, în programele învățământului teologic general şi muzical *retorica* lipseşte dintre disciplinele educației, confundându-se cu *oratoria* predicării, numită *catehetică*.

b) *Execuția colectivă* (în grup) are loc de obicei în cazul răspunsurilor liturgice, a melodiilor-tip (*Doamne, strigat-am*, *podobiile*, *doxologia*, unele *tropare* etc.) şi a unor cântări ample pe care le ştie majoritatea obştii pe de rost. În acest caz variația se manifestă în variantele realizate la diferite mănăstiri şi este nesemnificativă în cadrul aceleiaşi mănăstiri.

2) Având în vedere practica muzicală zilnică la strană a monahilor, am presupus că anumite formule ritmice pregnante din cadrul unor cântări interpretate frecvent ar putea constitui un fond ritmic pe care tocaşul (sau „tocătorul”) îl recreează pe toacă, sub forma florilor, şi aceasta şi datorită declarației unor monahi că în timp ce bat toaca îşi cântă în minte:

„Când spun *Tatăl nostru*, mâinile îmi merg. O cânți şi-ți vine inspirația să bați. [Florile le faci] după urechea muzicală, după cântare. Când eşti singur şî poți să te rogi, îți merg mâinile.” [386]

---

[384] Gavriil Galinescu, *Muzica bisericească*, Iaşi, 1941, pag. 39-40.

[385] Ilona Szenik, *Variație şi improvizație în muzica populară*, mss. Constanța Cristescu, ***Crâmpeie din cronologia unei deveniri***, vol. 1, Bucureşti, Editura Muzicală, 2004, p.55-68, 106-222.

[386] I.49, Cristofor Tunza, schitul Sihla (NT), 28.08.1983.

„Eu am încercat să bat după melodia *Născătoare de Dumnezeu*, care se cântă în biserică. Totdeauna dacă cânt nu mă-ncurc şi-mprejur, dacă nu cânt mă-ncurc."[387]

Paralela dintre muzica de tradiţie bizantină şi cea de toacă ne-a dezvăluit că muzica de toacă se constituie din structuri întipărite printr-un proces de stereotipizare dinamică[388].

Faţă de muzica bizantină, toaca este improvizaţie prin excelenţă, folosind modelele structurale ale cântării de strană.

Acestea se stabilesc la următoarele nivele:

- aspectul general al pieselor;
- cel al ritmului;
- cel al concepţiei arhitectonice.

§ 6.1. Compararea la nivelul facturii

Ca *factură,* muzica bizantină este prin excelenţă *monodică.*

Singura formă de acompaniament armonic utilizată în cântarea de strană este *isonul* şi acesta este nenotat în cărţile muzicale de cult, fiind potrivit după ureche, oral, de monahi.

Sub influenţa cântării de strană, marea majoritate a monahilor realizează la toacă o veritabilă polifonie, prin două planuri sonore distincte, delimitate de ei şi la nivel terminologic: *isonul* şi *florile* (v. cap. 5). Aceste planuri sonore distincte sunt definite de ei prin terminologia încetăţenită în cântarea de strană, cu care îşi compară producţiile muzicale realizate pe toacă.

„La toacă se deosebesc două nuanţî: isonu' şî florili, care sunt mai tari" [389].

Isonul „îi nota care ţâne", iar termenul de floare se referă la ornament, fiind folosit pentru definirea cântărilor stihirarice şi papadice bogat ornamentate (aşa-numitele *cântări înflorite)* şi a ornamentelor din cadrul lor. În muzica de toacă florile sunt, după cum am arătat în capitolul 5, formule ritmico-timbrale cu caracter ornamental, rezultate din rezonanţa loviturilor accentuate.

§ 6.2. Ritmica de tradiţie bizantină din etapa stilistică actuală

Introducerea, în lucrarea de faţă, a unui subcapitol dedicat ritmicii bizantine, se datorează confuziei existente în literatura muzicologică asupra acestei probleme. Deoarece problema ritmicii bizantine nu este rezolvată încă de specialişti îmi propun o reformulare a teoriei ritmicii bizantine, pentru a putea, apoi, compara ritmul cântării de strană cu ritmica de toacă.

6.2.1. Înainte, însă, se impune să enunţăm cele mai semnificative dintre teoriile recente emise de specialişti.

6.2.1.1. Victor Giuleanu susţine că în muzica bizantină „acţionează un sistem ritmic monocron"[390], ce are la bază o durată-etalon care se aseamănă, ca funcţie şi importanţă, cu *hronos protos* (timpul prim) din ritmica elină[391]. Este „o ritmică proporţională, toate duratele derivând din cea centrală, prin augmentări şi diminuări proporţionale"[392]. Această proporţionalitate este de o anumită labilitate, aspect care îl determină pe autorul menţionat să considere ritmul muzicii bizantine ca un „ritm de concept liber"[393]. Victor Giuleanu

---

[387] I.34079, Olga Laviţă, 20 ani, M. Surpatele (VL), 23.08.1993.

[388] Ghizela Suliţeanu, *Psihologia folclorului muzical*, Bucureşti, Editura Academiei, 1980, pag. 85.

[389] I. 69, m. Visarion Chirilă, 76 ani, M. Neamţ (NT), 04.09.1983.

[390] Victor Giuleanu, *Melodica bizantină*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1981, pag. 51.

[391] ***Ibidem***.

[392] Victor Giuleanu, *op. cit.,* pag. 62..

[393] ***Ibidem***, pag. 83.

tratează diferențiat „formele ritmice" ale cântărilor bizantine, considerând că tempoul cântărilor determină „caractere şi structuri specifice pentru fiecare dintre cele patru principale grade de mişcare (tempouri) cu care lucrează această artă":

- ritm parlando în cântarea recitativă;
- ritm giusto-silabic (monohron) în cântarea irmologică;
- ritm „silabico-melismatic" în cântarea stihirarhică;
- ritm melismatic în cântarea papadică[394].

Victor Giuleanu stabileşte şi un ritm intermediar pentru „cântarea cvasirecitativă", pe care îl numeşte parlando-rubato[395].

Tributar unei formații muzicale de tip european, deşi încearcă să se desprindă de aceasta (a se vedea încercarea anterioară de paralelă cu ritmica populară), cercetătorul încadrează ritmul muzicii bizantine în „*metrul (măsura) de un tact (1 bătaie)*", deoarece „nu există asocieri de timpi metrici, accentuați şi neaccentuați, ca în muzica occidentală a ultimelor trei, patru secole" [396].

6.2.1.2. În literatura occidentală de specialitate se remarcă o tendință de tratare a ritmicii bizantine ca o ritmică liberă, „freien Rhythmus"[397], teorie susținută de unii specialişti prin compararea textelor notate cu practica (probabil a muzicii gregoriene unde au sesizat „note inegale" sau execuție rubato care nu sunt consemnate în notație)[398].

Gheorghe Ciobanu, bizantinolog şi în acelaşi timp etnomuzicolog de seamă, a remarcat că *timpul prim* care stă la baza muzicii bizantine, considerat specific ritmicii vechi greceşti, se regăseşte frecvent în practica folclorică a multor popoare, fiind legat de sistemul ritmic denumit de Constantin Brăiloiu *giusto-silabic*.[399]

6.2.1.3. Având în vedere caracterul semioral al muzicii bizantine, am optat pentru o abordare etnomuzicologică a ritmicii bizantine, ce porneşte de la muzica vie, deci de la practica de strană monahală contemporană şi merge spre interpretarea muzicii scrise (notate), ținând cont de maniera tradițională de execuție şi în special de cea a ornamentării parțial nenotate (transmisă prin practica orală), căci aceasta ne ajută la evaluarea corectă a ritmului[400].

---

[394] ***Ibidem***, pag. 77, 83.

[395] ***Ibidem***, pag. 78, 83.

[396] ***Ibidem***, pag. 72, 83.

[397] Christian Hannick, *Probleme der Rhythmik des byzantinischen Kirchengesangs*, în vol. *Rhythm in Byzantine Chant*, Hernen, 1991, pag. 14.

[398] Reinhold Schlötterer, *Einige allgemeine Űberlegungen zur Frage des Rhythmus, in Byzantinischen Kirchengesang*, în vol. *Rhythm...*, pag. 62.

[399] Gheorghe Ciobanu, *La rythmique des neumes byzantins dans les transcriptions de J.D. Petresco et de Egon Wellesz par rapport à la pratique actuelle*, în vol. *Rhythm...*, pag. 22; Constantin Brăiloiu, *Opere*, I, Bucureşti, Editura Muzicală, 1967, pag. 173-235. *Hronos protos*-ul muzicii bizantine este numit de Macarie Ieromonahul în al său *Theoriticon* „vreme": „Zăbava care să cheltuieşte de la o bătaie până la alta, să socoteaşte o vreme" (Macarie Ieromonahul, *Opere*, I, *Theoriticon*, Bucureşti, Editura Academiei, 1976, cap. 5, paragraf 2).

[400] Gavriil Galinescu, *Cântarea bisericească*, Iaşi, 1941, pag. 39-40; Constanța Cristescu, *O metodă etnomuzicologică de analiză şi transcriere a muzicii bizantine moderne*, ms. Continuăm de fapt, tradiția cercetării bizantinologice româneşti, care are în vedere în cadrul procesului de transcriere şi tradiția orală a cântării bizantine, extrem de importantă în ce priveşte interpretarea, cântarea propriu-zisă a acestei muzici (v. prefața la vol. *Şcoala muzicală de la Putna*, mss. nr. 56/54576 I, PII *Stihirar*, vol. III B (Transcripta), alcătuit de Gheorghe Ciobanu, M. Ionescu, Titus Moisescu, Bucureşti, Editura Muzicală, 1984, pag. 6). În acelaşi spirit, părintele I. D. Petrescu arată: „Dans la vie byzantine, rien n'est plus fort que la tradition, orale surtout." (Père I. D. Petresco, *Études de paléographie musicale byzantine,* Bucarest, Éditions Musicales de l'Union des Compositeurs, 1967, pag. 13)

Tratăm ritmul muzicii bizantine ca *un sistem autonom*, asemenea celui din folclor[401], ale cărui principii de bază le formulăm în urma analizei unui bogat repertoriu muzical, în concordanță cu practica tradițională[402]. În acest fel am putut observa principiile fundamentale ce stau la baza întregii ritmici bizantine din etapa contemporană (cea de după reforma hrisantică), indiferent de tactul în care se execută şi, deci, indiferent de caracterul silabic sau melismatic al cântărilor.

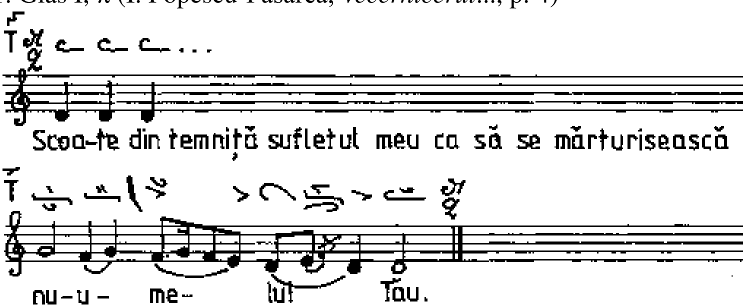
Ritmul muzicii bizantine se realizează, astfel, în două forme de bază:

1) *ritmul parlando*, propriu stilului de cântare recitativă;

2) *ritmul giusto*, caracteristic cântărilor irmologice, stihirarhice şi papadice. În cazul cântărilor mari papadice se poate vorbi uneori de un *quasi giusto*, deci de o diluare a giusto-ului spre un *quasi rubato.*

1) *Cântarea recitativă* – marcată prin semnul – constă în recitarea melodizată, pe fundamentala sau şi pe altă treaptă principală a unui „glas", a unui text liturgic, în viteza vorbirii, liber, recitare ce se încheie de obicei pe formula cadențială a glasului în care se va executa cântarea irmologică sau stihirarică următoare din rânduiala slujbei respective, conform tipicului.

Ex.1. Glas I, π (I. Popescu-Pasărea, *Vecernicerul*..., p. 4)



Caracterul recitativ al toacei ne este sugerat de variabilitatea extensiunii formulelor, a secțiunilor şi a interludiilor, caracterul giusto fiind astfel diluat în meditația liber ritmizată din brodarea florilor. Principiul acumulării care guvernează ritmul toacei este determinat în mare parte de caracterul recitativ al chemării liturgice.

2) Ne axăm pe studiul *ritmului giusto*, deoarece acesta este legat direct de ritmica toacei.

6.2.2. În tratarea *ritmicii bizantine giusto* ne vom referi la următoarele probleme:

6.2.2.1. principiile generale de structurare a ritmului;

---

[401] Traian Mîrza, Ileana Szenik, Ioan R. Nicola, *Curs de folclor muzical*, Partea I; Constantin Brăiloiu, *Opere*, I, pag. 119-239.

[402] Am analizat colecțiile: *Cântările sfintei liturghii şi alte cântări bisericeşti,* Bucureşti, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1991, Ştefanache Popescu, Ion Popescu-Pasărea, *Cântările vecerniilor de sâmbătă seara*, Bucureşti, an nenotat; Ion Popescu-Pasărea, *Liturghier de strană*, Editura Episcopiei Argeşului, 1991; Nicolae Lungu, Grigore Costea, Ion Croitoru, *Anastasimatarul uniformizat*, Bucureşti, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1974; Ion Popescu-Pasărea, *Catavasier*, Bucureşti, Tipografia Cărților Bisericeşti, 1927; Sebastian Barbu-Bucur, *Cântări psaltice*, vol. 2, Bucureşti, Academia de Muzică, 1994; Dimitrie Suceveanu, *Idiomelar*, Editura Mănăstirii Sinaia, 1992; Nicolae Severeanu, *Anastasimatarul ritmic,* Buzău, 1938. De asemenea, am confruntat materialul muzical înregistrat în timpul slujbelor de la mănăstirile din Oltenia şi Muntenia în cadrul cercetărilor pe teren întreprinse în perioada anilor 1991-1994 (v. Anexa 4b), cu transcrierile existente şi cu teoriile referitoare la ritmul muzicii bizantine emise de diverşi specialişti. De asemenea, am avut în vedere şi alți factori cu influență asupra interpretării muzicale, anume practica rugăciunii şi a mătăniilor în mediul monahal.

6.2.2.2. fondul lexical specific fiecărui tip de cântare silabică şi melismatică.
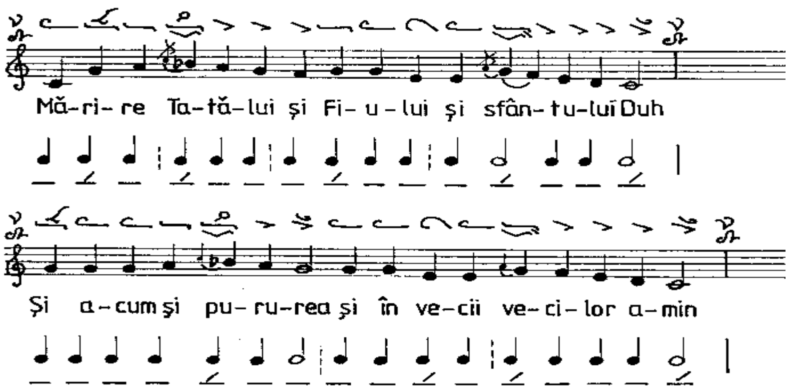
6.2.2.1. Muzica bizantină este prin excelenţă vocală, fiind executată la români pe texte în proză.[403] Redăm un exemplu de text – *Troparul Crucii*: „Mântuieşte, Doamne, poporul Tău şi binecuvântează moştenirea ta. Biruinţă binecredincioşilor creştini asupra celui potrivit dăruieşte şi cu crucea ta păzeşte pe poporul Tău."[404]

6.2.2.1.1. Ritmul cântărilor irmologice, stihirarice şi papadice are un *aspect de giusto*, definit prin forma sa măsurată dată de existenţa unui *hronos protos*, deci a unei pulsaţii de bază invariabile, notată convenţional de specialişti prin durată de pătrime[405]. Aspectul giusto caracterizează întreaga ritmică bizantină – exceptând ritmul parlando al recitativelor indiferent de caracterul silabic sau melismatic al cântărilor şi de *tactul* (tempoul) în care se interpretează, fiind determinat, probabil, pe de o parte, de execuţia colectivă îndelungată, pe de altă parte, de ritmul psihofiziologic pe care îl generează practica ascetică monahală.
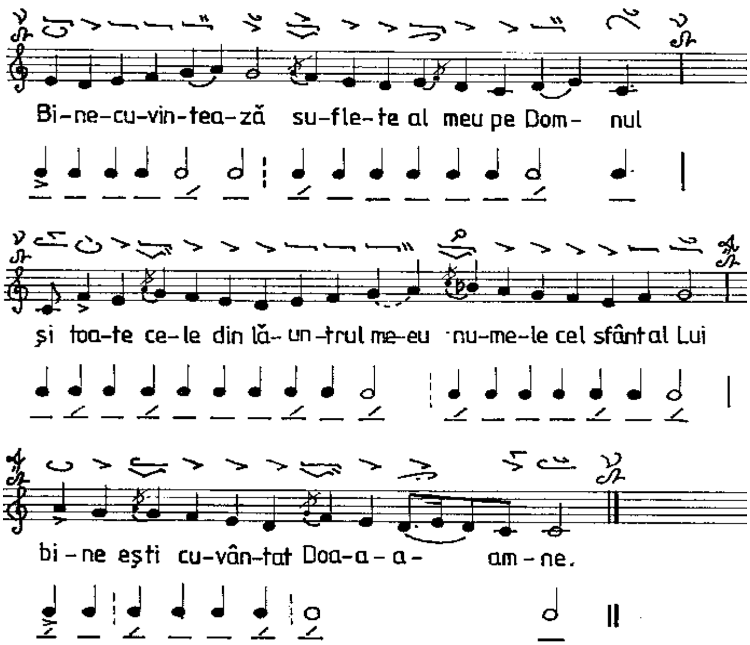
Redăm în continuare o informaţie obţinută de la un monah, care confirmă ipoteza anterioară: „Părintele Nicolae cântă trăgănat. Şi eu am cântat aşa la mine în sat, da acuma nu-mi mai place. Aşa să cântă în sate la parohii; aşa cântă diecii." [406]

Prezentăm şi două exemple muzicale, dintre care primul aparţine cântării irmologice (silabice), iar al doilea, cântării stihirarice (melismatice), însoţite de schema ritmică şi de schema repartizării accentelor textului.

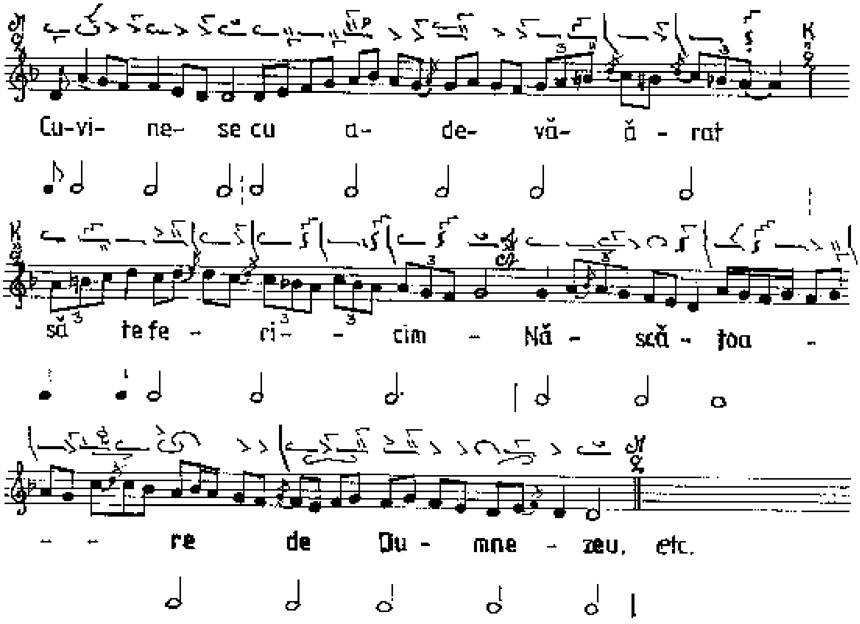
Ex.2. *Mărire Tatălui...* Glas VIII,



[403] Sebastian Barbu-Bucur, *Cultura muzicală de tradiţie bizantină pe teritoriul României*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1989, pag. 125.
[404] *Ceaslov*, Bucureşti, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1990, pag. 202.
[405] Pentru transcrierile de muzică bizantină veche se foloseşte optimea ca durată convenţională.
[406] I. .34234, monah Andrei Moldovan, 27 ani, M. Topliţa (Harghita), 19.10.1994.
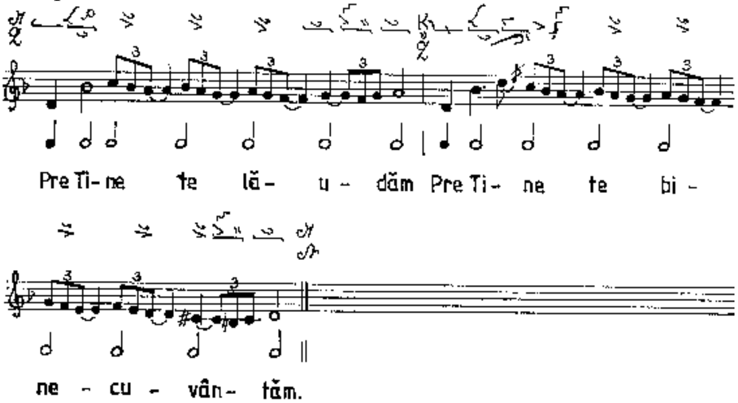


Ex.3. *Axion*, Eh V,



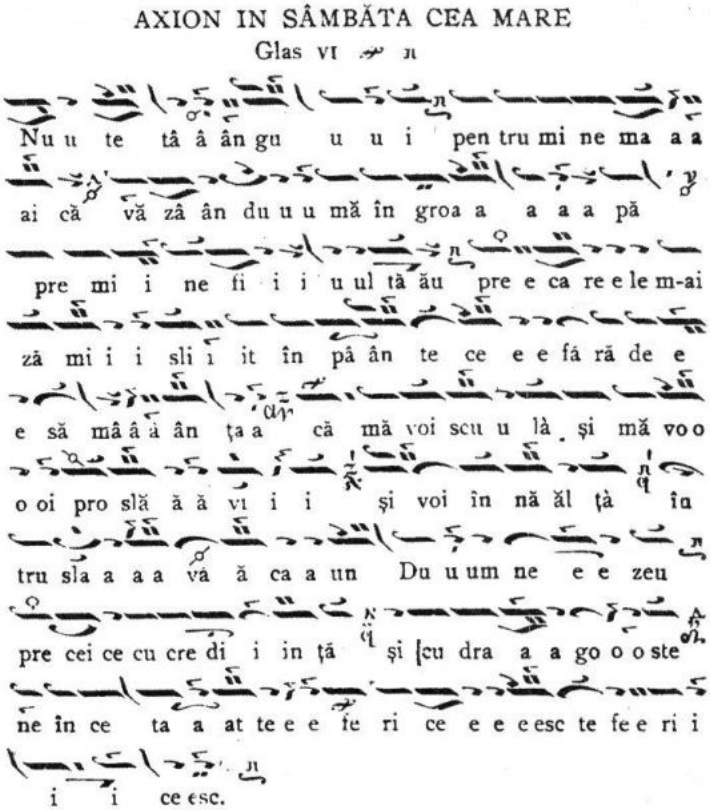
6.2.2.1.2. Duratele mai lungi decât durata pulsaţei de bază sunt măsurabile, fiind *multipli* (de 2, 3 sau 4) *ai pulsaţiei de bază* (v. ex. 3 şi 4).

Ex.4. Răspuns, Glasul V, ,



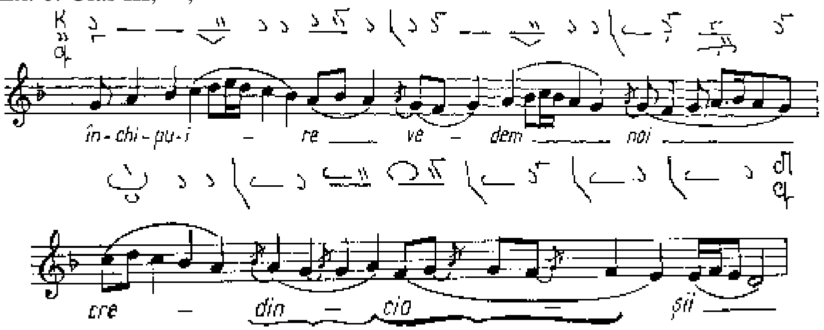
6.2.2.1.3. În cadrul cântărilor melismatice apar o serie de *vocale parazitare* notate deseori chiar în text, sub neumele (v. ex. 5) care impun un mod particular de interpretare şi de ornamentare, menit să marcheze pulsaţia *hronosprotos*ului.

Ex. 5.



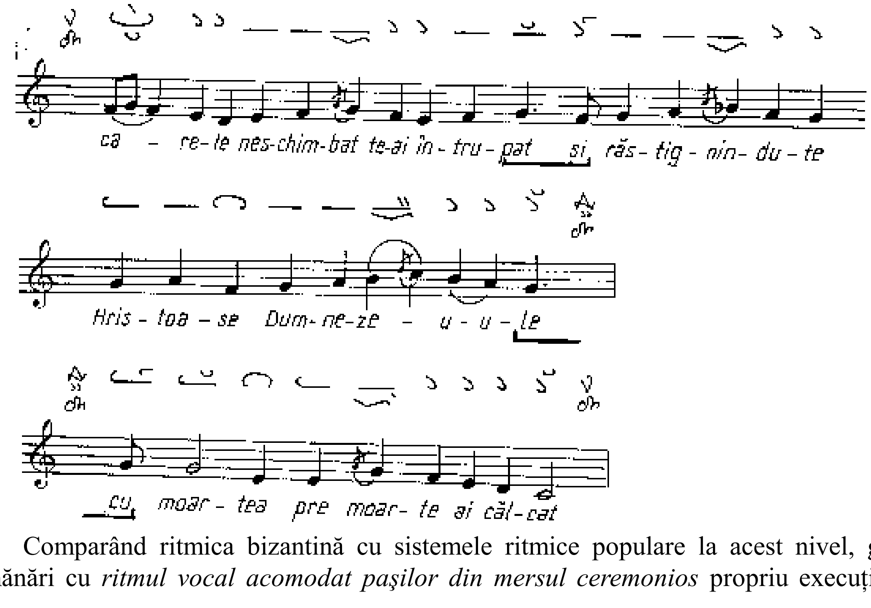
Această manieră de ornamentare se dovedeşte a fi o înlesnire a execuţiei din punct de vedere fiziologic (vocal), mai ales în cazul interpretării a două sunete de aceeaşi înălţime pe o singură silabă melismată. Este *o manieră de cântare cvasiepentetică,* ce generează un tip de ornamentare asemănător celui prezent în interpretarea anumitor genuri folclorice aparţinând repertoriului intim: bocetul din Oltenia şi anumite tipuri ale doinei, cu precădere „hora lungă” maramureşeană[407].

Ex. 6. Glas III,



6.2.2.1.4. O caracteristică demnă de semnalat a ritmicii bizantine este *prezenţa anacruzei prozodice*, ce deschide adesea o frază sau o perioadă muzicală[408], a cărei durată compensează, de regulă, împreună cu durata cadenţei anterioare, valoarea unui multiplu de 2 sau, mai rar, de 3, al pulsaţiei de bază.

Ex. 7. *Pre Tatăl...,* Glas VIII,



Comparând ritmica bizantină cu sistemele ritmice populare la acest nivel, găsim asemănări cu *ritmul vocal acomodat paşilor din mersul ceremonios* propriu execuţiei de
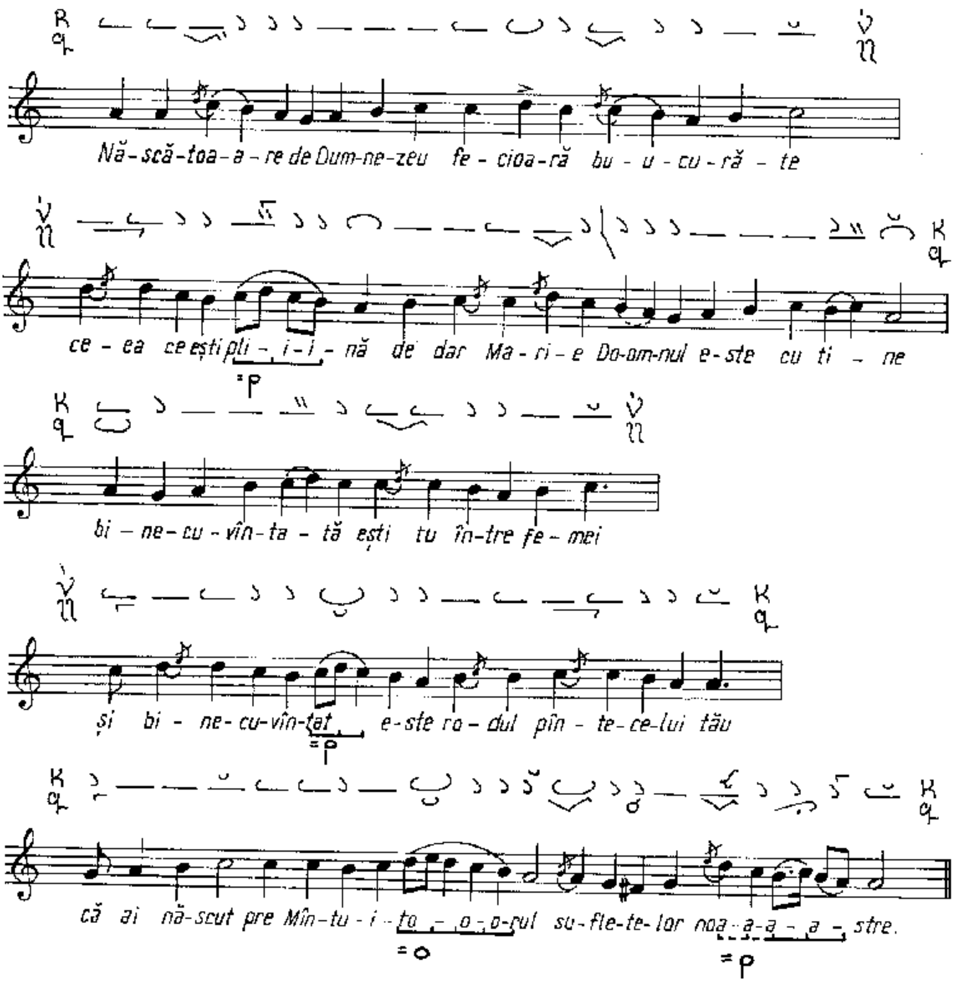
[407] Constantin Brăiloiu, *Opere*, I, p. 114-115; *Opere*, V, 1981, p. 123-160; v. şi Mariana Kahane, Lucilia Georgescu, *Cântecul zorilor şi bradului*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1988, corpus.

[408] Definim prin *frază muzicală* fragmentul cuprins între două mărturii, iar prin *perioadă muzicală*, secţiunea cuprinsă între două cadenţe perfecte, ce delimitează o frază literară integrală încheiată prin punct.

grup, codificat de Traian Mîrza[409], care, în ciuda tempoului larg al cântării, este riguros măsurabil prin pulsația de bază – pătrimea –, impusă de pulsația pașilor în timpul deplasării ceremoniale colective.

6.2.2.1.5. În completarea aspectelor de giusto din ritmica bizantină trebuie amintite și valorile de durată întrebuințate ca pulsații, în afara pulsației de pătrime. Cele mai frecvente sunt *perechile de optimi* (♫), evidențiind *principiul divizării preponderent binare*.
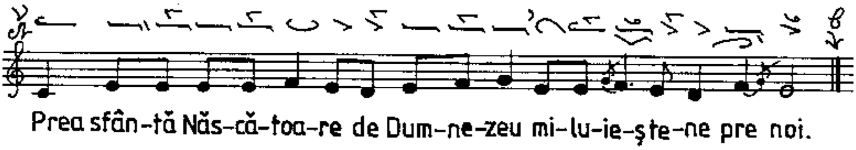
Ex. 8. Tropar la binecuvântarea pâinilor, Glas V,



Excepție de la regulă fac unele răspunsuri liturgice în care fiecare optime este purtătoare de silabă.

409 Traian Mîrza, *Ritmul vocal acomodat pașilor din mersul ceremonios, un tip distinct al ritmicii populare românești*, pag. 245-259.

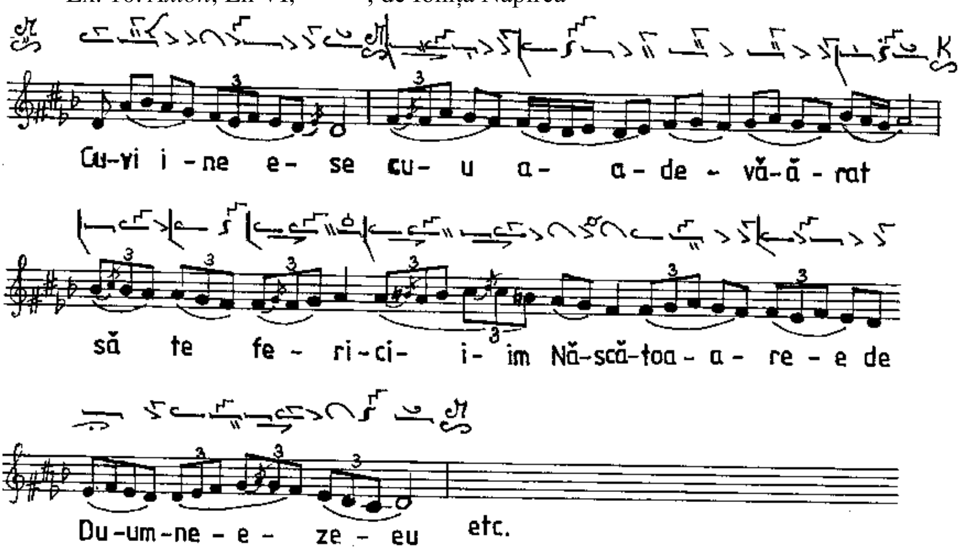
Ex. 9. Glas VIII – răspuns liturgic.



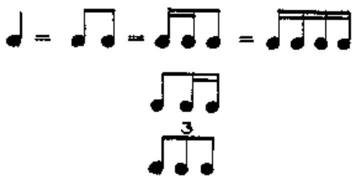
6.2.2.1.6. Apar, de asemenea, celule formate din trei sau patru sunete, cu caracter ornamental: ; ;  sau .
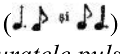
Diviziunea ternară şi cuaternară a *hronos protos*-ului este utilizată doar în cadrul formelor mari stihirarice şi papadice.

Ex. 10. *Axion*, Eh VI, , de Ioniță Năpîrcă



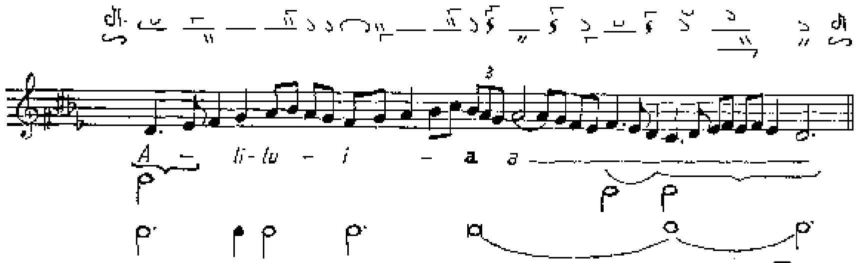
Nu apar, deci, durate rezultate din divizare (optimi sau şaisprezecimi) purtătoare de silabe separate – aceasta doar în mod excepțional –, ci doar în grupări celulare cântate melismatic (deci cu caracter ornamental)[410], ce acoperă durata unei pulsații de bază:
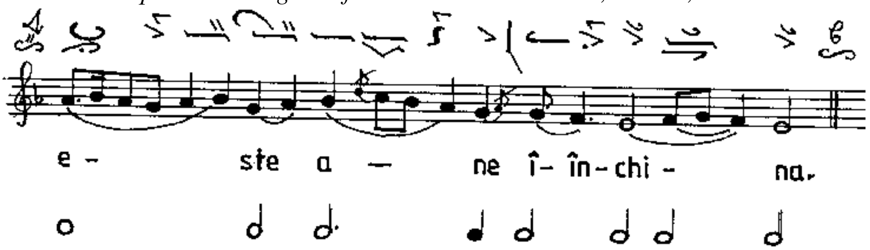


6.2.2.1.7. În cadrul celulelor de tip iambic şi trohaic (), raportul ce se stabileşte între durata lungă şi perechea ei scurtă *compensează duratele pulsațiilor de bază.*

[410] Însăşi melisma este ornament.

Ex. 11. *Heruvic*, Glas VI, , de Ştefanache Popescu



Ex. 12. *Răspuns* la *Liturghia Sfântului Vasile cel Mare*, Glas II,



6.2.2.1.8. Muzica bizantină foloseşte rar pauzele notate prin semne, caracterizându-se „prin sonorităţi continue"[411], generate, presupun, de practica isihastă a rugăciunii continue, caracteristică monahismului ortodox[412]. Singurele pauze utilizate sunt cele de un timp sau de timp multiplicat, folosite la cadenţe ca pauze de respiraţie amplă, măsurată.
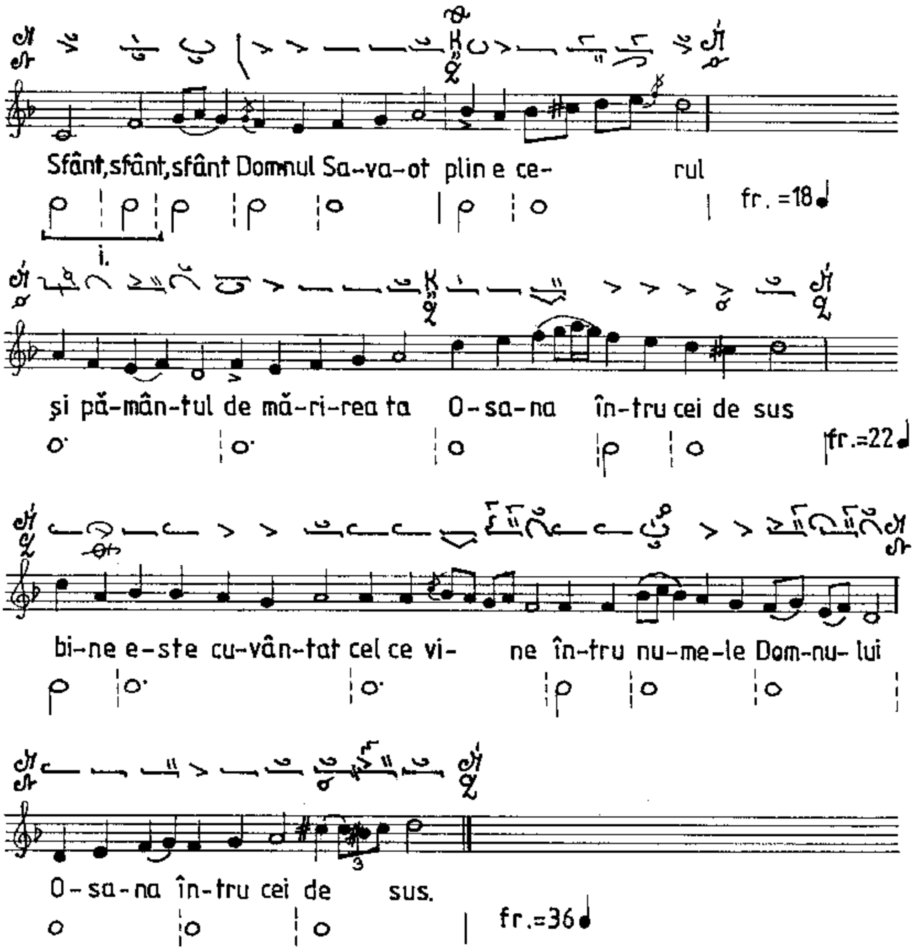
6.2.2.1.9. Dar faţă de giusto-ul propriu-zis pe care-l cunoaştem din practica folclorică şi care presupune un ritm metrizat, *giusto-ul bizantin este ametric*, înţelegându-se prin aceasta că durata totală a formulei ritmice cuprinsă între două accente nu este egală. Din acest motiv, ritmul muzicii bizantine *pare* a fi un ritm liber, aparenţă dezminţită de confruntarea textelor muzicale cu practica muzicală de strană. Aspectul libertăţii structurale a ritmului constă în *ametricitatea lui* şi se datorează *textului în proză,* în care *accentele sunt repartizate neperiodic*, generând *formule cu durata totală variabilă.* În plus, proza generează fraze muzicale cu durată totală diversă, ce crează imposibilitatea stabilirii unor tipare metrice fixe.

---

[411] Victor Giuleanu, *Melodica...,* p. 62. Pauzele rezultate din divizare multiplă, propuse de Gheorghe Panţiru, nu apar în muzica bizantină, ele fiind create de bizantinolog prin derivare, pe baza principiilor de generare semiografică. În acest sens, semiografia psaltică se îmbogăţeşte cu semne noi, lărgindu-i-se mult sfera de aplicabilitate, în contemporaneitate, la diverse repertorii nepsaltice, aparţinând folclorului sau compoziţiei muzicale culte. (v. Gheorghe Panţiru, *Notaţia şi ehurile muzicii bizantine*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1971, pag. 195)

[412] Nu întâmplător bizantinologii transcriu muzica bizantină fără a o încadra în măsură.

Ex. 13. *Sfânt*, *sfânt*, *sfânt*, Glas V,

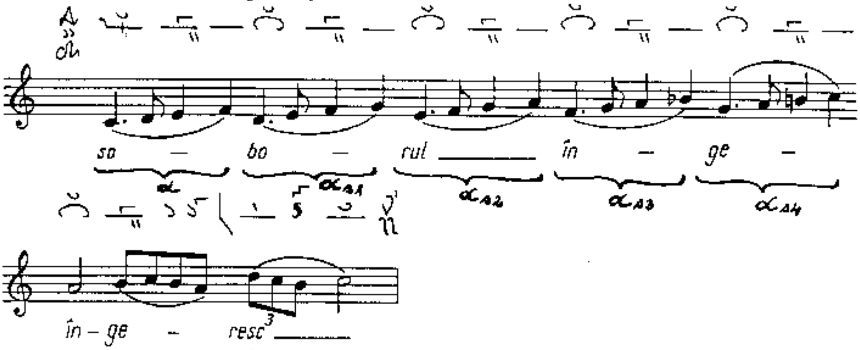


În concluzie: ritmul muzicii bizantine îmbină aspecte de giusto cu asimetria generată de durata totală variabilă a formulelor, ceea ce ne determină să-l definim prin noțiunea de *ritm giusto ametric*.
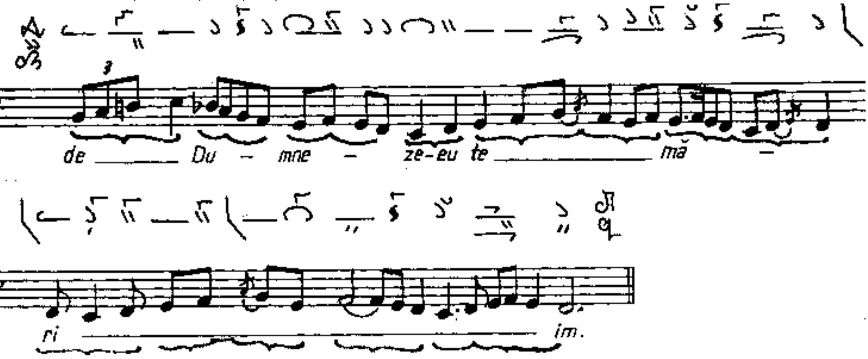
6.2.2.2. *Fondul lexical* este determinat de *tact,* deci de tempo, remarcându-se o ritmică aproape plană în cântarea irmologică şi o ritmică bogată şi diversă în cântarea stihirarică şi papadică.

6.2.2.2.1. Analiza morfologică ne-a dezvăluit o *gândire celulară* în cântările irmologice şi *celular-motivică* în cântările stihirarice şi papadice. Celulele ritmice se constituie de obicei în *nuclee generatoare de formule ritmice*. Generarea acestora se face prin acumulare de pulsații în funcție de textul literar (v. ex. 2, 8, 13), repetare stereotipică (deseori secvențială: v. ex. 14) sau cuplare (v. ex. 15).

Ex. 14. *Axion* la *Liturghia Sfântului Vasile cel Mare*, Glas VIII,
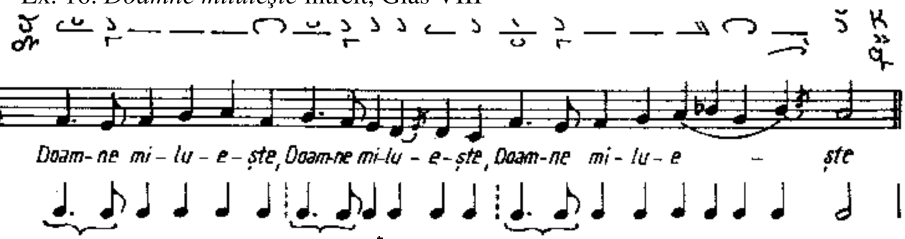


Ex.15. *Axion*, Eh V, ,πa,



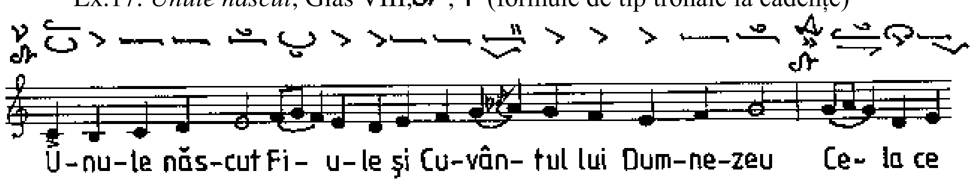
6.2.2.2.2. În cântarea irmologică predomină formulele în *lanțuri de pătrimi*, deseori încheiate prin doime sau pătrime cu punct. Ca formulă ritmică ornamentală plasată pe silabe accentuate ale textului se impune *anapestul* (=).
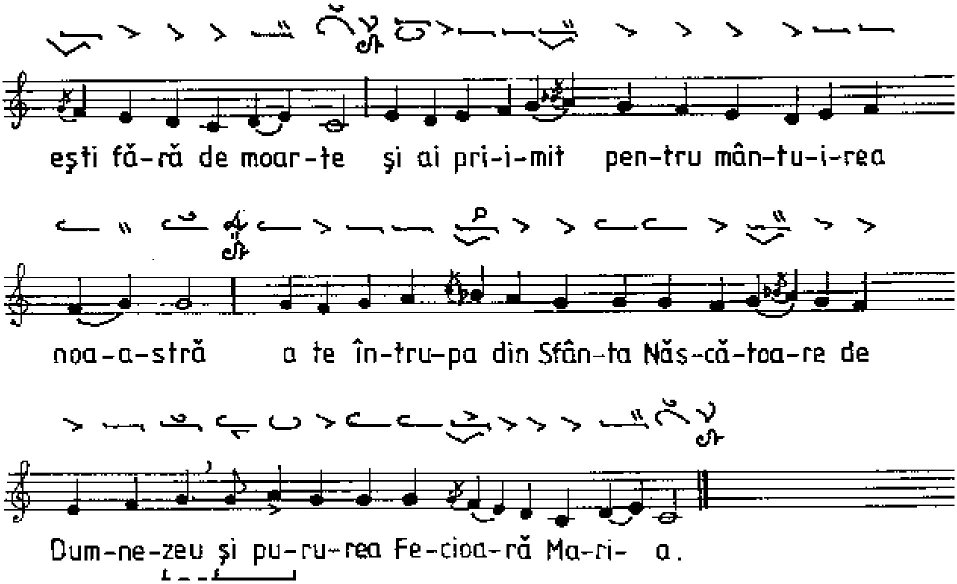
Celula de tip *trohaic* ( ) apare fie ca incipit al unei formule, fie la cadențe, prin compensarea duratei sunetului cadențial cu anacruza prozodică, plasată pe conjuncții.

Ex. 16. *Doamne miluieşte* întreit, Glas VIII
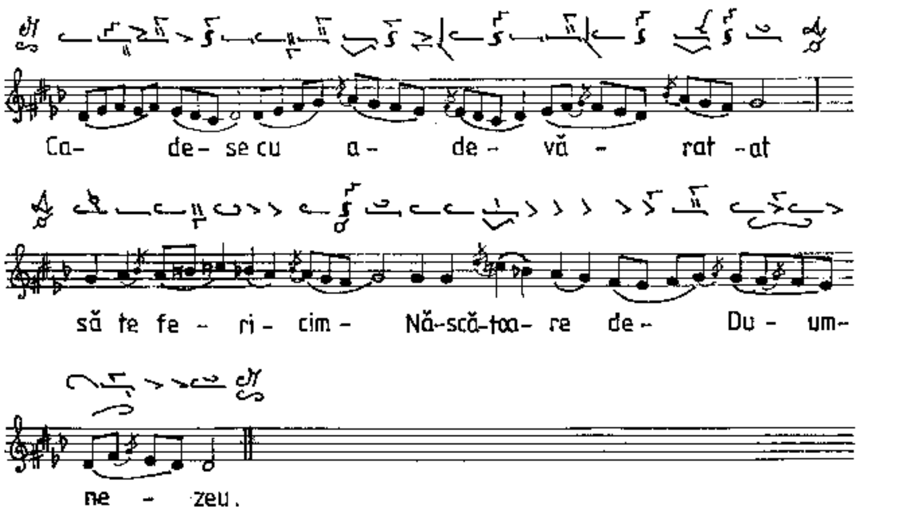


Ex.17. *Unule născut*, Glas VIII, , (formule de tip trohaic la cadențe)





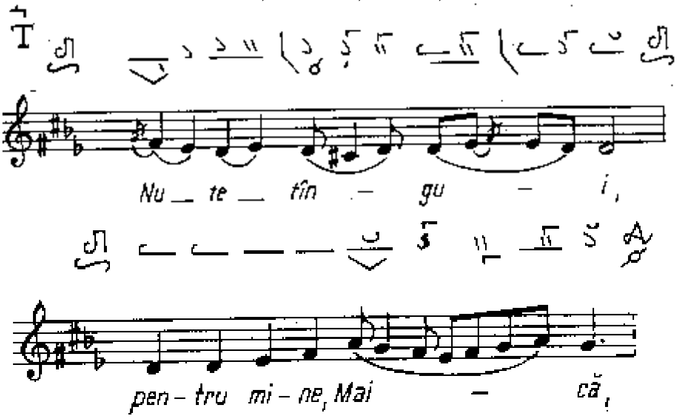
6.2.2.2.3. În *cântarea stihirarică* şi *papadică* se adaugă fondului de formule deja semnalat în cântarea irmologică formule *în lanţ de perechi de optimi*, precum şi perechi de formule formate din cuplarea unor celule rezultate din divizarea binară şi ternară.

Ex. 18. *Axion*, Glas VI,
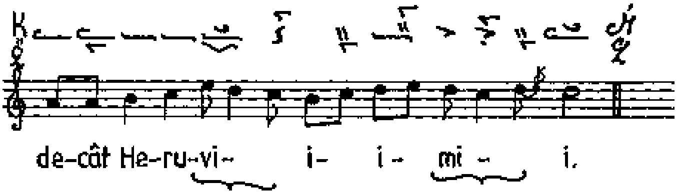


6.2.2.2.4. Celula amfibrahului deschide sau precede, de obicei, formula cadenţială.

Ex. 19. *Axion* în *Sâmbăta Mare*, Glas VI, ,
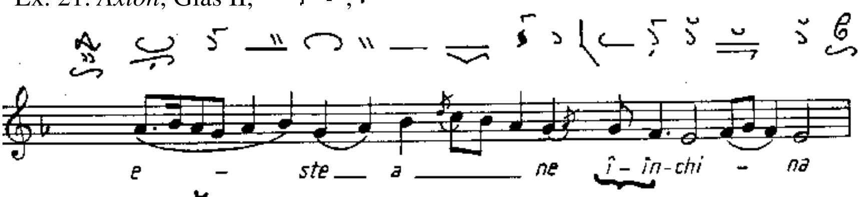


Ea apare şi ca formulă ornamentală în punctele culminante ale unor fraze sau perioade muzicale.

Ex. 20. *Axion*, Glas V, , , de Nectarie

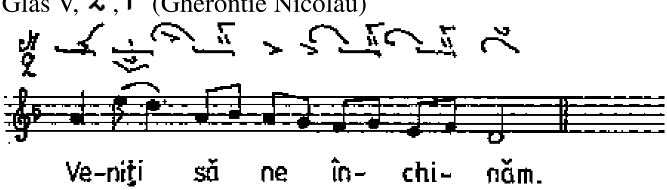


6.2.2.2.5. În aceleaşi ipostaze apare şi celula de tip iambic (♪ ♩.)

Ex. 21. *Axion*, Glas II, , ,



Ex. 22. Glas V, , (Gherontie Nicolau)



6.2.2.2.6. În formele mari papadice, contextele în care apar formulele menţionate se diversifică mult datorită priorităţii melodiei, care se dezvoltă independent de text, acesta din urmă fiind „diluat” la maximum prin melisme ample ce favorizează prezenţa unor vocale parazitare. Aici, silaba nu mai impune pulsaţia de bază, ci *pulsaţia pătrimii* – notată convenţional astfel –, determinată de *tactul* rar al execuţiei papadice. Datorită tempoului larg, ce atrage după sine o execuţie tărăgănată, interiorizată, bogat ornamentată, *ritmul se*

diluează mult, dând prioritate elanurilor melodice, deşi *îşi păstrează caracterul de giusto, sau de quasigiusto* (în cazul unei execuţii individuale).

6.2.2.2.7. Se pune întrebarea: care ar fi determinantele aspectului de giusto al cântărilor bizantine? Studiind, în măsura posibilităţilor, practica monahală, tind să cred că pe lângă execuţia colectivă ce impune un ritm măsurat, pe lângă educaţia muzicală de mănăstire, determinantă este *practica isihastă a rugăciunii continue*, a *Rugăciunii lui Iisus* şi *a mătăniilor*, care creează monahilor un ritm spiritual şi fiziologic specific, ce se exteriorizează în cântare prin *aspectul de giusto*.

§ 6.3. Compararea la nivelul ritmului

În domeniul ritmului am efectuat compararea la următoarele nivele:

6.3.1. la nivelul principiilor generale de structurare;

6.3.2. la nivelul fondului lexical.

6.3.1. La nivelul principiilor generale de structurare a ritmului există o concordanţă sugestivă între ritmica bizantină şi cea de toacă, prin:

a) *aspectul de giusto*, dat de existenţa unor unităţi pulsatorii. La toacă, pulsaţia cel mai frecvent folosită este pătrimea (v. ant.) – *hronosprotosul* cântării bizantine.

b) *ametricitatea generală,* dată de valoarea totală variabilă a formulelor. Aceasta este determinată de *principiul acumulării*.

c) *divizibilitatea preponderent binară a unităţilor pulsatorii*. Atât în ritmica bizantină, cât şi în ritmica de toacă cele mai frecvente diviziuni sunt cele binare. În cadrul repertoriului de toacă ele sunt prezente, cu excepţia unui mic număr de piese şi clase tipologice de nivel 3 (v. cap. 7, § 7.3), în cadrul întregului repertoriu.

6.3.2. Pentru compararea celor două muzici *la nivelul lexicului* am luat în studiu în primul rând răspunsurile liturgice şi cântările uşoare utilizate zilnic în slujbe, pe care fiecare călugăr le memorizează repede şi le cântă des, cu uşurinţă. De asemenea, am insistat în analiza cântărilor irmologice şi stihirarice, pentru că se execută în tempouri în care ritmul are personalitate. Cântările papadice nu intră în discuţie pentru că tempoul rar în care sunt executate diluează mult pregnanţa ritmului.

6.3.2.1. Atât muzica bizantină, cât şi repertoriul de toacă, are la bază o *gândire celulară.* Celulele ritmice se constituie de obicei în nuclee generatoare de formule. Generarea formulelor se realizează în ambele muzici prin acumulare, repetare stereotipică sau cuplare.

6.3.2.2. Cele mai frecvente nuclee ritmice din cântarea de strană au cea mai mare frecvenţă, din punct de vedere statistic, în repertoriul de toacă. Acestea sunt: *formulele pirice* alcătuite din pătrimi, optimi, iar la toacă şi din şaisprezecimi (v. cap. 5, § 5.2; cap. 6, § 6.2; cap. 7, § 7.3. nivelul 3 şi 4 de clasificare), *formulele anapestice*, formate din optimi şi pătrimi, dar şi cele formate din şaisprezecimi şi optimi; *formule amfibrahice* (v. catalogul tipologic al nivelului 4 în cap. 7, § 7.3 şi ant.).

6.3.2.3. *Anacruza prozodică* frecventă în muzica bizantină apare la toacă sub forma *anacruzei ritmice* în unele formule, ca cele din I.1. tabelul I.A.b.3.3, fiind probabil şi sursa formulelor contratimpate din ritmica de toacă (v. I.1. I.A.b.3, I.B.2.2).
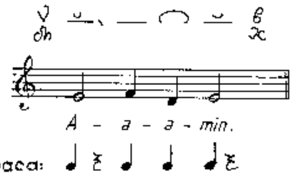
Au mare frecvenţă în repertoriul de toacă unele formule ritmice pe care se cântă unele răspunsuri liturgice scurte, ca *Doamne miluieşte* [413], *Amin*, *Dă Doamne, Pe toţi şi pe*
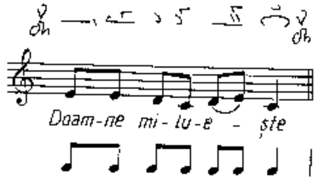
---

[413] Nicolae Cabasila arată în al său volum *Tâlcuirea dumnezeieştii liturghii şi despre viaţa în Hristos*, Editura Arhiepiscopiei Bucureştilor, 1992, pag. 42: rugăciunea *Doamne miluieşte* „cuprinde o mulţumire şi o mărturisire [...] fiindcă a cere de la Dumnezeu milă, însemnează a cere împărăţia Lui; iar dacă o cerem pe aceasta

toate etc..., precum şi unele formule cadenţiale pregnante ale unor glasuri. Redăm în continuare câteva formule de răspuns liturgic însoţite de trimiterea la grupa de formule din indexul lexicografic al repertoriului de toacă.
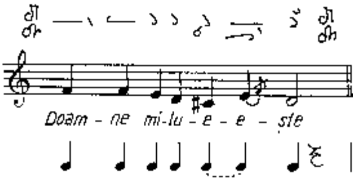
Ex. 23: grupa I.Aa1.4.4.
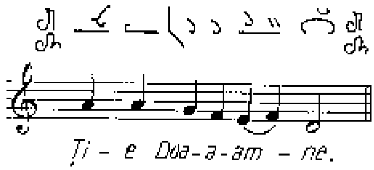


Ex. 24: gr. I.Aa2.1.4.
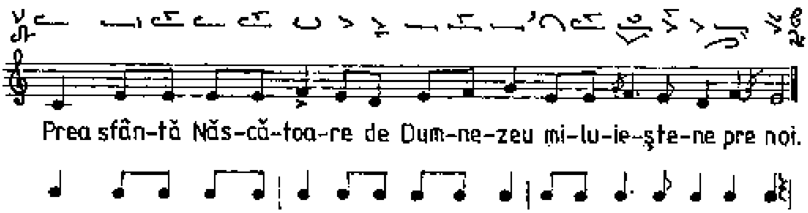


Ex. 25: gr. I.Aa1.2.8.



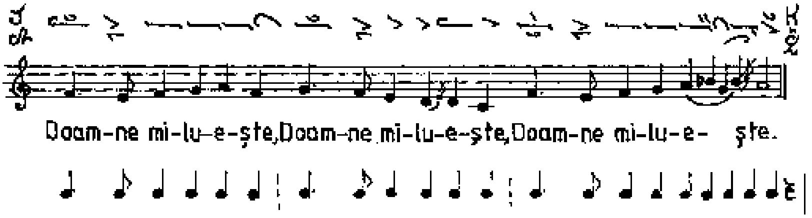
Ex. 26.



Ex. 27. gr.I.Aaa2.1. I.Aa3. I.A.a4.



Ex. 28. grI.Aa4.



6.3.2.4. Unele nuclee şi formule ritmice din cântarea de strană au fost modificate prin adaptarea lor la tehnica toacei. Cu toate acestea, modelele originale pot fi recunoscute cu uşurinţă. Modificarea ritmului poate fi explicată prin fenomenul denumit de Ghizela Suliţeanu *iluzie auditivă,* frecvent în folclor[414].

Printre formulele adaptate la tehnica toacei cu modificări amintim:
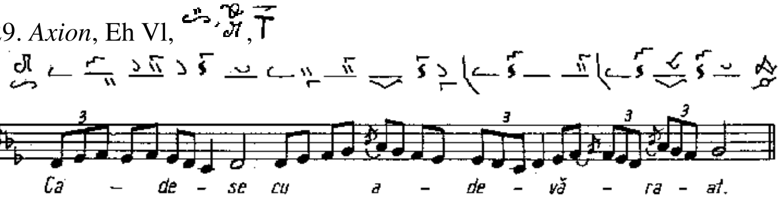
a) formulele cu trioleţi din cântările stihirarice mari, ce generează la toacă *formulele tribrahice din optimi* pe pulsaţie t_6 şi cele *tribrahice din şaisprezecimi* pe pulsaţie t_3 care în combinaţie cu *piricul* alcătuit din şaisprezecimi pe pulsaţie b_2 generează formule mixte, creându-se raporturi de 3:2 sau 2:3 între unităţile pulsatorii. Practic, prin adaptarea trioletului din cântarea bizantină la toacă *hronos-protosul se dilată,* modificându-şi durata.

Hristos a făgăduit că toate celelalte de care avem trebuinţă ni se vor adăuga (*Matei*, VI, 33). Pentru aceasta e de ajuns cererea de mai sus, ca una ce poate să dobândească toate dintr-o dată".
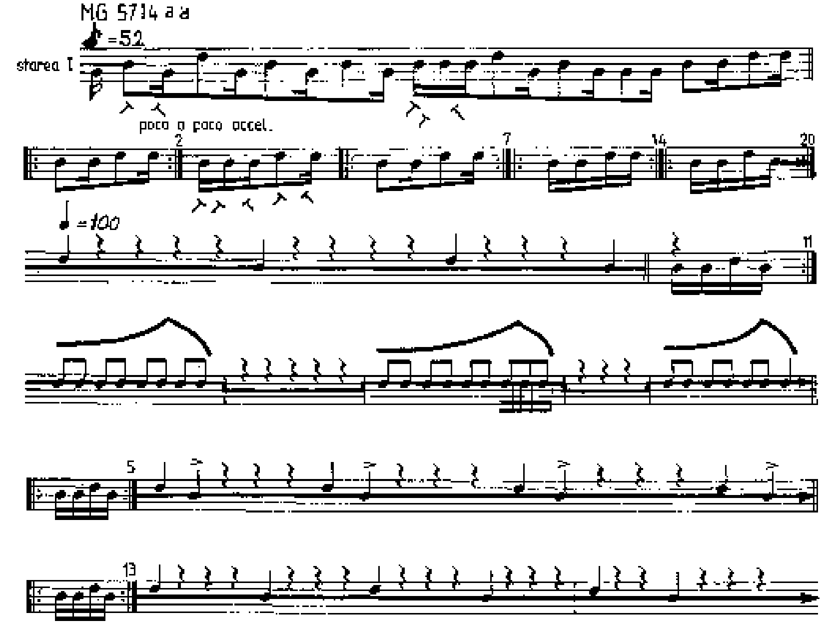
[414] Ghizela Suliţeanu, *Psihologia...,* op. cit., pag. 61.

Spre deosebire de cântarea de strană în care, de obicei, trioletul deschide formula ritmică, în repertoriul de toacă formula tribrahică încheie, de cele mai multe ori, formula mixtă (v. I.l.C.a.2; I.C.b; I.D.).

Ex. 29. *Axion*, Eh Vl,
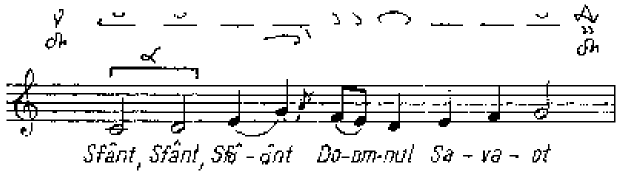


Ex.30. Mg.5714aa (v. şi ant. nr. 4)
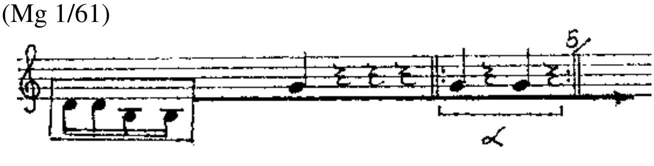


b) Formulele alcătuite din durate mari ale unor incipituri sau formule iniţiale din cântarea de strană (doimi) devin, datorită rezonanţei reduse a toacei, aşa-zisele *flori rare* (v. cap. 5, § 5.2.2.4.). În indexul lexicografic ele sunt cuprinse în grupa I.A.a.1.3. şi I.A.a.1.4 (v. ex. 1) şi:

Ex. 31:



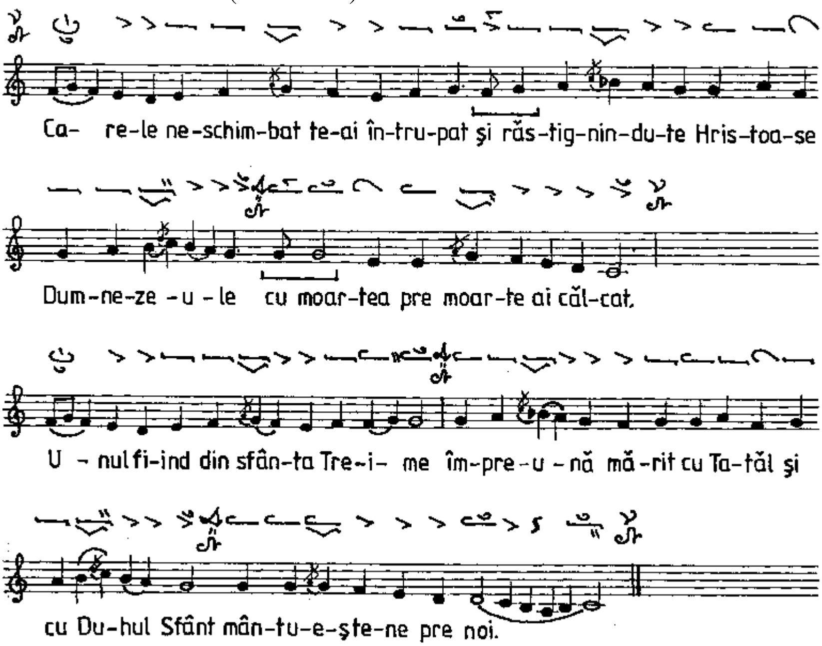
Ex. 32. (Mg 1/61)



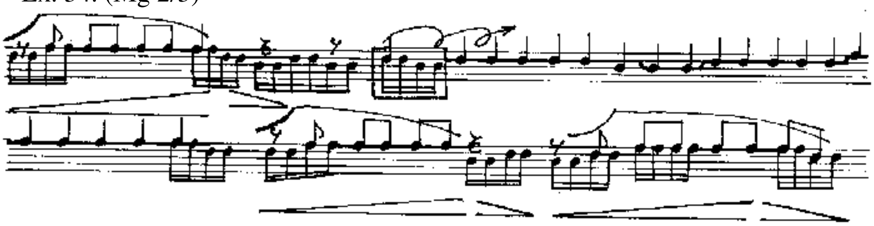
În cadrul repertoriului de toacă, ce este *improvizație prin excelență,* formulele își schimbă funcția, sunt deci *polisemice* (v. cap. 7, § 7.2.1.1).

c) Anacruza prozodică a cântării de strană devine fie anacruză ritmică, fie nucleu contratimpat:

Ex. 33. *Unule născut* (continuare)



Ex. 34. (Mg 2/3)



d) Formule în lanț de pătrimi cu punct – reprezentând unități pulsatorii ternare – ne apar ca dilatări temporare ale modelelor ritmice furnizate de cântările irmologice (v. I.1. tabelul I.C.a).

e) Practic, în muzica de toacă, atât în cea creată la toaca de mână, cât şi în cea de la toaca mare, sunt folosite un număr mic de formule preluate din cântarea de strană şi adaptate la tehnica fiecărui instrument pe baza fenomenului iluziei auditive. Aceste formule sunt uşor de recunoscut, ele fiind augmentate sau diminuate şi combinate cu măiestrie în contextul arhitectonic (v. cap. 5, § 5.3).

f) Acelaşi fenomen al iluziei auditive funcționează şi în adaptarea la unități pulsatorii diferite a formulelor de tip iambic şi trohaic.

6.3.2.5. O transcriere a repertoriului de toacă în notație psaltică este, practic, nerealizabilă, datorită, pe de o parte, complexității ritmice rezultate din multicronia sa, pe de altă parte, datorită caracterului monodic al muzicii bizantine, reflectat în însuşi sistemul de notație psaltică.

§ 6.4. Compararea la nivel arhitectonic

Compararea celor două repertorii la nivelul formei arhitectonice se efectuează:

6.4.1. la nivelul extensiunii segmentelor (perioadă-secţiune);

6.4.2. la nivelul profilului general al perioadei muzicale în cadrul cântărilor de strană în raport cu unele forme ale muzicii de toacă.

6.4.1. În privinţa extensiunii segmentelor delimitate în cadrul muzicii bizantine – fraza şi perioada – şi al muzicii de toacă – formula şi secţiunea –, se remarcă dimensiunea variabilă a acestora. În muzica bizantină variabilitatea extensiunii segmentelor sintactice este determinată de textul în proză. În muzica de toacă, creată prin transpunerea ritmică a unor melodii liturgice (v. cap. 6 – introducerea), variabilitatea extensiunii este direct determinată de textul transpus, iar în cea care nu foloseşte citatul liturgic integral, ci doar formule pe care le prelucrează, dimensiunile variabile ale segmentelor sintactice sunt determinate de fluxul improvizaţiei libere.

6.4.2. În *compararea de profil a segmentelor sintactice* ale celor două muzici ne limităm la analiza profilului general al perioadei muzicale din cadrul muzicii bizantine, raportată la structura unor forme de alternanţă binară (v. cap. 5, § 5.4.) şi a unor forme structurate pe secţiuni mediene delimitate prin pasaje de ison.

Analiza nu epuizează, deci, toate formele existente în repertoriul de toacă, pentru că la toacă intervine improvizaţia, care creează şi alte forme.

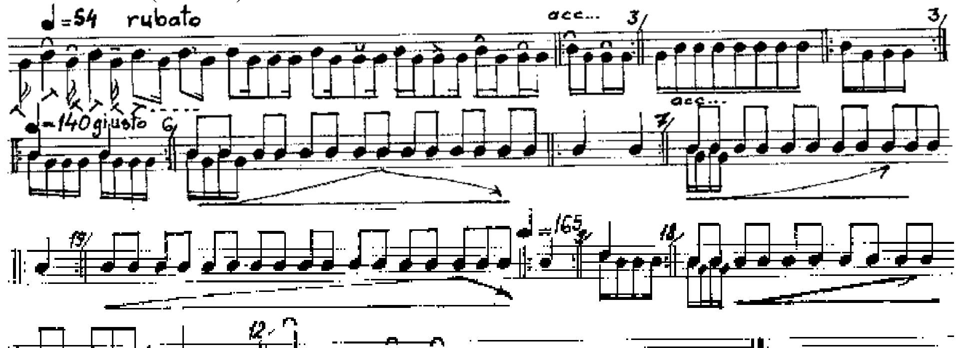
În analiză luăm în considerare şi profilul frazelor din timpul citirii rugăciunilor şi a psalmilor, căci rostirea deasă şi citirea acestora în cadrul liturgic îşi pune amprenta pe întreaga melodică bizantină şi pe o mare parte din repertoriul de toacă.

Analiza are ca premisă două informaţii de teren: prima referitoare la secretul realizării unei forme frumoase şi echilibrate la toacă, iar a doua la „ritmul" pe care se desfăşoară întreg cultul liturgic.

a) „La toacă este şi o şmecherie când faci florile. Trebuie să sune ca o pitpalacă sau ciocârlie care urcă repede în sus şi iar se lasă repede în jos şi iară urcă repede în sus. Aşa şi cu florile care se fac." [415]

Redăm, în continuare, un fragment de semnal realizat la toaca mare de călugărul Ilarion Tăucean (M. Gai-AR), deţinătorul tainei tocatului:

Ex. 35. (Cas. 1c)

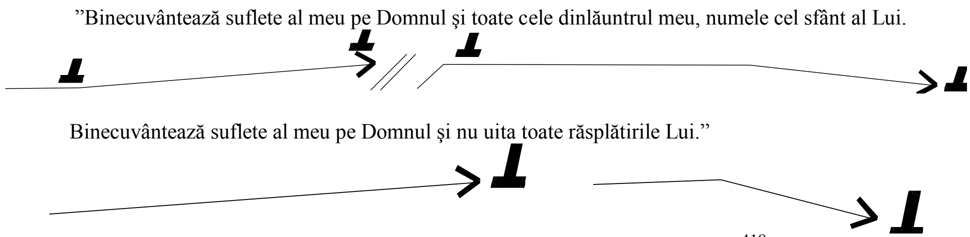


---

[415] I.75 Ilarion Tăucean, 37 ani, M. Gai (AR), 14.07.1986.

b) „La începutul acestui dialog liturgic se rămâne încă la reverberațiile undei (ritmului) de clopot şi toacă; la-nceput preotul dă binecuvântarea şi în general urmează o citire de psalmi la strană tot asemănător toacei, cu puncte de maximă amplitudine, cu modulații de intensitate. ”[416]

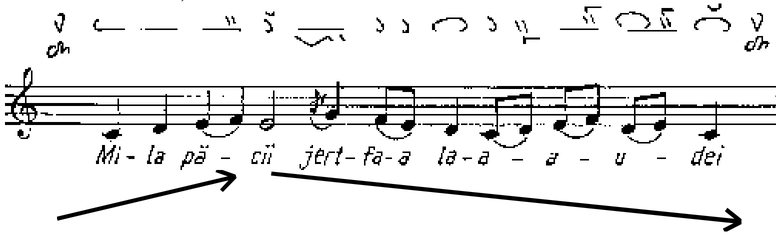
Redăm schema grafică a dinamicii citirii primelor două versete din *Psalmul 103* cu care se începe citirea psalmilor[417] de obicei, după varianta oferită de episcopul Ioan Selejan. Ea cuprinde marcarea cuvintelor accentuate şi curbele dinamice ale intonației.



Principiul protasis-apodosis stabilit în arta antică a oratoriei[418] este prezent, după cum se poate vedea din schema de mai sus, în mod firesc, natural şi în modul de rostire a psalmilor şi al citirilor de strană.

Acest principiu este înrudit cu *principiul anabasis-catabasis* din muzica bizantină[419].

Ex. 36. *Mila Păcii*, Glas VIII



Având în vedere tradiția practicii isihaste a rugăcinii continue prin *Rugăciunea lui Iisus*, presupun că modul de rostire a acesteia pe respirație până se ajunge la etapa interiorizării ei îşi pune amprenta pe toate activitățile de rugă ce implică vorbirea. La toacă vorbirea se săvârşeşte în limbaj muzical şi gestică (semne-simboluri).

---

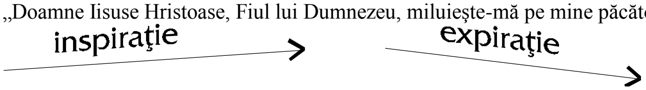
[416] I. Episcop Ioan Selejan, Bucureşti, 1994.

[417] Începerea fiecărei slujbe cu o citire şi o cântare de psalmi nu este întâmplătoare. Referindu-se la foloasele (deci la efectele psihice) ale psalmodierii, Sfântul Vasile cel Mare spune în al său *Comentar la psalmi*: „Psalmul este liniştea sufletelor, răsplătitorul păcii, potolitorul gălăgiei şi valului gândurilor. El face să slăbească mânia sufletului şi înfrânează pornirea către patimi; este tovarăşul prieteniei, apropierea celor care stau departe, ca unul care împacă pe cei ce-şi poartă vrăjmăşie. Căci cine oare mai poate fi socotit vrăjmaş al altuia atunci când îşi uneşte glasul la un loc cu el pentru a da laolaltă laudă lui Dumnezeu? Psalmodia aduce cu sine tot ce poate fi mai bun; iubirea, făcând din tovărăşia laolaltă a glasului un fel de trăsură de unire între oameni, adunând poporul laolaltă într-un singur glas de cor. Psalmul este alungătorul demonilor, aducătorul ajutorului îngeresc, armă pentru teama de noapte, linişte pentru oboseala zilei, pavăza pruncilor, podoaba tinerilor, mângâierea bătrânilor, iar pentru femei una dintre cele mai potrivite podoabe. El face ca pustiurile să se simtă locuite şi ca lumea de prin târguri să se arate înfrânată. *Început pentru începători, el este creştere pentru cei care progresează pe calea virtuții şi sprijin pentru cei care merg pe calea desăvârşirii. Psalmul este vocea Bisericii:* el înveseleşte sărbătorile şi face să se nască în inima omului dorul după Dumnezeu. [...]. El este o faptă îngerească, o trăire cerească, o mireasmă duhovnicească.” (*op. cit.*, ediția a II-a, Bucureşti, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1943, pag. 29-30)

[418] Victor Giuleanu, *op. cit*., pag. 178-179.

[419] ***Ibidem***, pag. 180-181.

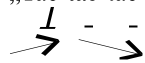
„Doamne Iisuse Hristoase, Fiul lui Dumnezeu, miluieşte-mă pe mine păcătosul.”



Această pulsație dinamică din cadrul formelor „rugăciunii buzelor” reflectă la nivelul limbajului pulsul spiritual interior al monahilor. Acesta se modifică în funcție de vârsta monahului şi, deci, de progresul său în rugăciune:

„În ritmurile celui tânăr transpare destul de vizibil rugăciunea în forma cântată. Rămâne impregnat în sunetul ei stilul şi melodia cântării de strană. La călugărul bătrân care bate toaca transpare ritmul *Rugăciunii lui Iisus*:

„Tac-tac-tac”[420]



Reflectate în dinamica formei de exprimare muzicală, etapele rugăciunii se desfăşoară pornind cu glăsuirea pe segmente de text (perioadesecțiuni), ajungând la concentrarea rugăciunii într-o singură pulsație ritmică.

„Rugăciunea lui Iisus nu e, prin urmare, numai o tehnică formală, ci persistența unei stări de profundă emoție, care merge până la lacrimi. E o stare existențială, plină de cutremur, a întregii ființe”[421].

§ 6.5. Simbolica creştină a numerelor

Necesitatea unei interpretări simbolice, din perspectiva teologiei ortodoxe, a numerelor dominante în ritmica de toacă este determinată de faptul că unitățile pulsatorii şi structurile ritmice de bază sunt rezultate ale unor tehnici instrumentale cu încărcătură simbolică, care conțin în sine numerele mistice creştine.

Ne vom referi la următoarele numere: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 şi 8. Dintre acestea numerele 1, 2, 3 sunt numere primare, iar celelalte sunt numere derivate din acestea (v. cap. 5, § 5.2.1. şi 5.2.2.).

6.5.1. *Numărul 1* reprezintă în cadrul ritmicii de toacă fiecare unitate ritmică pulsatorie. În simbolica creştină, numărul 1 este considerat a fi număr dumnezeiesc, deoarece este începutul în şirul numerotării, indicând ființa şi principiul lui Dumnezeu (*Deut.* 6.4). Omul este creat de Dumnezeu pentru un scop suprem: „Ca să fie una...” (*Ioan* 17.11) şi tot ce a creeat Dumnezeu spre fericirea omului poartă pecetea unității. În creştinism avem un botez, o biserică, o credință – cea în Hristos –, un simbol autentic al credinței, iar biserica ortodoxă are un singur altar, deoarece numai una singură a fost jertfa de sânge a Mântuitorului Iisus Hristos (*Efeseni*, 4, 4)

Numărul 1 reprezintă, de asemenea, unitatea persoanelor în Treime – Tatăl, Fiul, Sfântul Duh[422].

6.5.2. *Numărul 2* stă la baza unităților pulsatorii binare (optimea, doimea şi pătrimea) şi a tuturor structurilor ritmice binare ale ritmicii de toacă, structuri cu cea mai mare frecvență în cadrul repertoriului de toacă. Divizarea timpilor este de două feluri: *binară* şi *ternară*. În configurația generală a chemărilor de toacă culese, cea mai mare frecvență o au polifonicele, care au două planuri distincte sonore: *isonul* şi *florile*.

[420] I. Episcop Ioan Selejan, Miercurea-Ciuc, iunie, 1995.
[421] *Filocalia*, 8, p. 67, nota de subsol aparținând preotului academician Dumitru Stăniloaie.
[422] Victor Aga, *op. cit.,* termenul *Unu.*

În simbolica creştină, doi este elementul binar, ce simbolizează antagonismul între cer şi pământ, rai şi iad, virtuți şi păcate (bine şi rău) viață şi moarte, apostoli şi profeți, creştinism şi păgânism.

Iisus a avut două firi şi două voințe: este Dumnezeu întrupat, deci Dumnezeu-om, chip al lui Dumnezeu. Biserica are două părți – văzută şi nevăzută. Veşnicia are două împărății – a fericirii (raiul) şi a osândei (iadul)[423]. „Îndoit este şi felul rugăciunii: unul este *practic*, iar altul *contemplativ*. La fel şi numărul are două laturi. Una pe care poți pune mâna şi aceasta este *cantitatea*, iar alta este înțelesul lui, sau *calitatea*" [424].

Omul, la rândul său, este *suflet* şi *trup*, fiind făcut după chipul lui Dumnezeu, căci Hristos este chipul lui Dumnezeu. Sufletul omului, chip şi asemănare a cuvântului nevăzut al lui Dumnezeu, lucrează psihandric, adică *sufleteşte-trupeşte* în acelaşi timp, după modelul lui Hristos. Viața omului este astfel *spirituală* (în sens teologic) şi *biologică*[425].

6.5.3. *Numărul 3* desemnează în ritmica de toacă unitățile pulsatorii ternare şi toate structurile ritmice ternare determinate, în cea mai mare parte, de tehnica bătăii în triunghi (v. cap. 3, § 3.7 şi 3.8).

În simbolica creştină ortodoxă, 3 este cel mai important număr sfânt dumnezeiesc, exprimând misterul Trinității, perfecțiunea, precum şi cele trei lucrări ale dumnezeirii: *crearea, mântuirea, judecata*. Hristos ne-a mântuit pe noi prin trei acțiuni fundamentale: *patimă, moarte, înviere*. Numărul 3 este, de altfel, prezent pe tot parcursul activității pământeşti a lui Iisus Hristos[426].

În concepția ortodoxă sunt trei virtuți teologice: *nădejdea, credința şi iubirea*. Există şi trei nivele ale iubirii[427].

Trei sunt lucrurile care-l separă pe om de Dumnezeu, reprezentând tot atâtea obstacole în calea vieții sale spirituale: *firea, păcatul* şi *moartea*. Pe toate acestea, însă, „le-a desființat unul după altul Mântuitorul: aceea (firea) împărtăşindu-se de umanitate, acela (păcatul) murind pe Cruce, iar ultimul zid, tirania morții, l-a scos cu totul afară din natură înviind" [428]. Şi astfel „piedicile înlăturate, nimic nu mai împiedică Duhul Sfânt să se reverse asupra a tot trupul" [429].

În scara vieții spirituale a omului, dobândirea virtuților reprezintă prima treaptă şi este condiționată de eliberarea de patimi, acestea formând identitatea negativă a omului. Această primă treaptă, numită *treapta nevoinței* pentru că se concentrează în asceză, are la rândul ei trei etape: fuga de patimi, nelucrarea patimilor şi dobândirea virtuților [430].

6.5.4. *Numărul 4* este simbolizat de *patruunghiu, fiind legat de simbolica crucii* (v. cap. 3, § 3.8). În concepția teologică patruunghiul simbolizează pătrimea virtuților morale: *înțelepciunea, dreptatea, cumpătarea* şi *bărbăția*[431].

Biserica are patru criterii: este *una, sfântă, sobornicească* şi *apostolească.*

---

[423] Victor Aga, *op. cit*., p. 96.
[424] Sfântul Evagrie Ponticul, în *Filocalia*, I, p. 91.
[425] Panayotis Nellas, *Omul - animal îndumnezeit*, op. cit., p. 8-10, 81-83.
[426] V.Victor Aga, *op.cit*., p. 336.
[427] Dumitru Stăniloaie, *Ascetica şi mistica ortodoxă, II (Mistica),* p. 129.
[428] Panayotis Nellas, *op.cit.,* p. 78.
[429] *Ibidem.*
[430] Ion Bria, *op.cit.,* p. 442-443.
[431] Sfântul Evagrie Ponticul, în *Filocalia*, I, p. 91; Victor Aga, *op.cit*., p. 240.

„Pătratul este simbolul lumii, după cele patru puncte cardinale. Pătratul închipuie lumea ca scaun al picioarelor lui Dumnezeu."[432] „Este număr pământesc, ce-l întâlnim în toate referinţele de viaţă şi de lucrare omenească." [433]

În ritmica de toacă, numărul 4 este prezent în formulele de ison b_4 şi în cadrul unor formule stabile, cu durata totală de 4 timpi, ambele cu mare frecvenţă în cadrul repertoriului de toacă.

Patru, însumând cele patru laturi ale crucii creştine pe care tocaşii o însemnează pe toacă în bătaie, nu apare întâmplător în structura ritmică de toacă, fiind un simbol al lumescului de care monahul şi creştinul se îndepărtează prin *hristificare*.

6.5.5. Numerele 5, 6, 7 şi 8 sunt numere derivate din numerele 1, 2, 3 şi 4, înglobând simbolica acestora. Din încărcătura simbolică a acestor ultime patru numere pe care le studiem reţinem doar câteva simboluri.

6.5.5.1. *Numărul 5* este un număr sfânt, fiind suma lui 2 plus 3. În pătimire Iisus Hristos a fost rănit în cinci locuri. Cu 5 pâini a săturat 5000 de oameni. Cinci simţuri are omul, 5 sunt părţile pocăinţei[434].

În ritmica de toacă sunt 5 unităţi pulsatorii: trei binare şi două ternare. 5 este valoarea totală a unor formule de ison mixte, a unor flori şi nuclee ritmice.

6.5.5.2. *Numărul 6,* ca produs al numerelor 2 şi 3, este număr sfânt, dumnezeiesc, fiind cuprins în creaţie. Zilele creaţiunii sunt 6 (*hexameronul*) iar omul a fost zidit în a VI-a zi (*Facerea*, 1, 26-31). În opera de mântuire a noastră numărul 6 este de asemenea prezent: în ora a VI-a a pătimit Iisus pe cruce şi tot atunci s-a făcut şi întunericul. Nu întâmplător monogramul grecesc al lui Iisus are 6 linii. *Şaseunghiul* cuprinde „înţelesul acestei lumi"[435], deci al lumii temporare, din care ne înălţăm la viaţa veşnică prin *hristificare*. Nu întâmplător şase apare în ritmul toacei, care este un *simbol al creaţiunii spirituale a omului prin hristificare*.

6.5.5.3. Aceeaşi simbolică o are şi *numărul 7*, fiind sfinţit prin creaţiune. A şaptea zi din săptămâna creării a fost spre sfinţirea lucrării, a creaţiei (*Facerea*, 2.3). „Este număr dumnezeiesc şi lumesc", fiind „unirea strânsă a lui 3 şi 4"[436]. În ritmica de toacă numărul 7 apare ca *unire* a lui 3 şi 4, dar şi a lui 3 şi 2 (3+2+2), fiind un simbol al aspiraţiei omului de a se înălţa duhovniceşte până la *unirea sa cu Dumnezeu*.

6.5.5.4. *Numărul 8* este un simbol al înnoirii, al reînvierii şi al nemuririi. Crucea în cerc, desemnând simbolul creştin, are opt colţuri, fiind simbol al împărăţiei creştine în lume[437]. *Numărul 8* apare şi în ritmul toacei atât în cadrul formulelor de ison, cât şi în cadrul florilor, fiind produs al lui 2 şi 4. În cadrul colecţiei, florile delimitate cu valoare totală de 8 timpi au mare frecvenţă.

---

[432] Victor Aga, *op.cit.,* p. 240.
[433] *Ibidem*.
[434] Nicodim Aghioritul, *Paza celor cinci simţiri*, op.cit.; Victor Aga, *op.cit.,* p. 65.
[435] Sfântul Evagrie Ponticul, în *op.cit*., p. 91.
[436] Victor Aga, *op.cit*., p. 287.
[437] ***Ibidem***, p. 222.

Capitolul 7

TIPOLOGIA REPERTORIULUI DE TOACĂ

Una dintre preocupările de actualitate ale cercetării etnomuzicologice este realizarea unor tipologii de gen, în vederea sistematizării şi punerii în circulaţie a repertoriului existent în arhive. În acest domeniu au adus contribuţii importante: Reiner Kluge[438], Ileana Szenik[439], Corneliu Dan Georgescu[440], Lucia Iştoc[441], Mariana Kahane cu Lucilia Georgescu[442], Ghizela Suliţeanu[443], Barbara Jesser[444] ş.a.

Clasificările realizate au avut drept criteriu de bază criteriul melodic, criteriul ritmic fiind omis. Majoritatea tipologiilor de gen sunt realizate pe repertorii cu formă strofică, în cazul genurilor cu formă liberă fiind clasificate în ţară doar bocetele româneşti şi maghiare din Transilvania[445].

În domeniul clasificării tipologice a unor repertorii cu formă strofică folosind tehnica actuală de calcul a adus contribuţii Reiner Kluge[446], iar în metodologia de clasificare tipologică computerizată printr-o metodă interactivă semnalăm realizarea Barbarei Jesser[447]. Cercetătoarea germană descrie o metodă de clasificare, folosind tehnica actuală de calcul, a baladelor din Deutsche Volksliedarchive.

Clasificări tipologice de repertorii preponderent ritmice cu caracter improvizatoric, cu formă liberă în care variabilitatea este maximă, nu s-au realizat încă. Repertoriul de toacă este un astfel de caz, a cărui clasificare tipologică o realizăm printr-o metodă de clasificare interactivă.

Am realizat tipologia ritmică a repertoriului de toacă folosind programul TIPOLOG realizat de Gabriela Cristescu[448].

În cadrul capitolului vom prezenta următoarele probleme:

7.1. clasificare şi tipologie din punct de vedere matematic;

7.2. metodologia tipologiei repertoriului de toacă;

7.3. tipologia repertoriului de toacă.

Pentru realizarea tipologiei am folosit un eşantion de 481 de piese reprezentative selectate dintr-un număr de 938 piese analizate. Am alcătuit § 7.1. folosind *Raportul la*

---

[438] Reiner Kluge, *Faktoren analitische Typenbestimmung an Volksliedmelodien*, Leipzig, VEB, Deutscher Verlag für Musik, 1974.

[439] Ileana Szenik, *Tipologia melodică folclorică în lumina variabilităţii şi stabilităţii,* (1), în *Lucrări de muzicologie*, vol.10-11 (1974-1975), Cluj-Napoca, 1979, pag. 259-291; (II), în *Lucrări de muzicologie*, vol.12-13 (1976-1977), Cluj-Napoca, 1979, pag. 291-311; eadem, *Tipuri melodice în bocetele maghiare din România*, în "Anuarul Arhivei de Folclor", VIII-XI (1987-1990), Cluj-Napoca, 1991, pag. 223-241; Ilona Szenik, Lucia Iştoc, *Proiect de clasificare a melodiilor populare vocale*, în "Anuarul de folclor", V-VII, Cluj-Napoca, 1987, pag. 305-353.

[440] Corneliu Dan Georgescu, *Jocul popular românesc*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1984; idem, *Repertoriul pastoral - Semnale de bucium,* Bucuresti, Editura Muzicală, 1987.

[441] Lucia Iştoc, *Tipuri melodice de bocet din Transilvania*, în "Anuarul Arhivei de folclor", VIII-XI (1987-1990), Cluj-Napoca, Editura Academiei Române, 1991, pag. 197-223.

[442] Mariana Kahane şi Lucilia Georgescu, *Cântecul zorilor şi al bradului*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1988.

[443] Ghizela Suliţeanu, *Cântecul de leagăn*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1986.

[444] Barbara Jesser, *Interaktive Melodieanalyse*, Band 12, Bern, Deutschen Volksliedarchivs, 1991.

[445] Lucia Iştoc, *Tipuri melodice...*, lucr.cit.; Ileana Szenik, *Tipuri melodice...*, lucr.cit.

[446] Reiner Kluge, *op. cit.*

[447] Barbara Jesser, *op. cit.*

[448] Gabriela Cristescu, Constanţa Cristescu, *Clasificare tipologică de repertoriu cu formă variabilă şi tipologia repertoriului de toacă*. Raport de cercetare la contractul nr. 108/10.03.1994 de colaborare cu Institutul de Etnografie şi Folclor „C. Brăiloiu", Universitatea „Aurel Vlaicu", Arad, 1995.

contractul nr. 108/10.03.1994 mai sus amintit, înregistrat în A.I.E.F. în fondul S, cu nr. SM.XIII, şi bibliografia ataşată, de unde am preluat segmentele de teorie strict necesare, din partea de contribuţie a matematicianei Gabriela Cristescu.

§ 7.1. Clasificare şi tipologie din punct de vedere matematic

7.1.1. Criteriu

Fie E o mulţime de obiecte. Problema descrierii obiectelor mulţimii E cu ajutorul unui model numeric abordabil, apoi în vederea unui demers de clasificare cu ajutorul calculatorului, constituie prima etapă în rezolvarea problemei clasificării mulţimii E, numită preprocesarea datelor.

Clasificarea mulţimii E presupune împărţirea acesteia în submulţimi disjuncte, astfel încât obiectele cu o mare asemănare între ele să facă parte din aceeaşi submulţime, iar obiectele foarte deosebite să facă parte din submulţimi diferite. Compararea lor pentru a stabili asemănarea sau deosebirea presupune alegerea unor criterii de comparare.

Observaţia directă a obiectelor mulţimii E conduce la selectarea unei liste de caractere ale acestor obiecte ($a_1, a_2, ..., a_h, ..., a_p$). Fiecare caracter se prezintă sub o mulţime de modalităţi. De exemplu, caracterul „culoare” se prezintă sub mulţimea de modalităţi {alb, albastru, verde, carmin, galben etc.}, caracterul „miros” se poate prezenta sub mulţimea de modalităţi {puternic, slab, înţepător, dulce, acru, de migdale etc.}.

Fie A_h mulţimea tuturor modalităţilor diferite ale caracterului a_h. Dacă x este un obiect din mulţimea E, atunci acestui obiect i se poate ataşa un sistem ordonat de p elemente,

(7.1.1.1) $a(x) = (a_1(x), a_2(x), \ldots, a_h(x), \ldots, a_p(x))$,

unde p este numărul caracterelor avute în vedere, iar $a_h(x)$ este modalitatea caracterului h prezentă la obiectul x, pentru $h \in \{1, 2, ..., p\}$. În acest fel, descrierea mulţimii E cu ajutorul caracterelor $\{a_1, a_2, ..., a_h, ..., a_p\}$ se face prin definirea unei funcţii

(7.1.1.2) $a: E \to A_1 \text{ x } A_2 \text{ x } ... \text{ x } A_p$,

cu $a = (a_1, a_2, ..., a_p)$, $a : E_h \to A_h \in \{1, 2, ..., p\}$, iar ”x” desemnează produsul cartezian al mulţimilor.

Definiţia 7.1.1.1. *O modalitate a unui caracter reţinută pentru descrierea mulţimii* E *se numeşte atribut.*

Dacă $A = \{\alpha_1, \alpha_2, ..., \alpha_T\}$ este mulţimea atributelor atunci orice element x din E este reprezentat prin sistemul ordonat

(7.1.1.3) $\alpha(x) = (x_1, x_2, ..., x_i, ..., x_T)$,

unde x_i este un element al unei mulţimi total ordonată X_i, $i \in \{1, 2, ..., T\}$. În acest fel, fiecărui atribut îi va corespunde câte o funcţie

(7.1.1.4) $c_i: E \to X_i$, $i \in \{1, 2, ..., T\}$,

unde X_i este o mulţime total ordonată care include totalitatea posibilităţilor de reprezentare a obiectelor din E prin intermediul atributului α_i, i = 1, 2, ..., T.

De exemplu, dacă se presupune că un atribut avut în vedere este „culoarea albastru”, atunci este posibil să se considere că dacă elementul $x \in E$ este albastru, atunci $c_k(x) = 1$, dacă elementul $y \in E$ este galben, atunci $c_k(x) = 0$, iar dacă elementul $x \in E$ conţine albastru, în combinaţie cu alte culori, în proporţie de 33%, atunci $c_k(x) = 33/100$, unde c_k reprezintă funcţia corespunzătoare atributului discutat. În acest caz, mulţimea $X_k = [0,1]$.

Cele mai des folosite funcţii asociate atributelor sunt cele care au codomeniul format din variabilele logice 0 şi 1, deci

(7.1.1.5) $c_i: E \rightarrow \{0,1\}$, cu

$$c_i(x) = \begin{cases} 1 & \text{dacă x are atributul } \alpha_i \\ 0 & \text{dacă x nu are atributul } \alpha_i \end{cases}$$

Este cazul funcțiilor folosite la repertoriul de toacă[449], al baladelor[450] şi al povestirilor[451].

În urma acestor considerații, putem formula, urmând metodele Gabriela Cristescu[452] şi Ph. Vinke[453]:

Definiția 7.1.1.2. *O funcție* $c: E \rightarrow X$*, unde* X *este o mulțime total ordonată, se numeşte criteriu.*

În acest fel, fiecare obiect din mulțimea E se reprezintă printr-o linie a unui tabel, numit *matrice de incidență*. Fiecare coloană a acestui tabel este ataşată unui atribut şi reprezintă descrierea mulțimii E cu ajutorul funcției criteriu corespunzătoare atributului respectiv.

Problema alegerii atributelor şi a criteriilor pertinente în raport cu o problemă dată este deosebit de delicată, alături de problema importanței care se convine să se acorde fiecăruia dintre acestea.

Rezolvarea acestei probleme este etapa denumită preprocesarea mulțimii E. Modelele de rezolvare a acestei probleme sunt prezentate în literatura de specialitate de I C. Lerman[454], Tudor Bălănescu[455] şi Ion Rădoi[456], Ludwig Bielawski[457], fiind folosit şi în cazul preprocesării repertoriului de toacă (v. § 7.2).

7.1.2. Partiție, clasificare, tipologie

În lucrarea lui Lerman se defineşte operațiunea de clasificare a unei mulțimi prin găsirea unei partiții a acestei mulțimi. Această definiție este preluată de D. Dumitrescu, cu generalizarea noțiunii de partiție pentru cazul mulțimilor fuzzy. Preluăm aici ambele puncte de vedere, deoarece vor fi folosite în continuare[458].

Fie E o mulțime de obiecte. În această mulțime vom efectua operațiile obişnuite de reuniune, intersecție şi diferență a părților sale şi în acest cadru putem defini o partiție a mulțimii E după cum urmează:

Definiția 7.1.2.1. *Numim partiție a mulțimii* E *o mulțime de mulțimi* $\{E_1, E_2, ..., E_n\}$*, care are proprietățile*:

---

449 Constanța Cristescu, Gabriela Cristescu, *Asupra tipologiei repertoriului cu variabilitate maximă,* în "Anuarul Institutului de Etnografie şi Folclor «C. Brăiloiu»", tom 4, Bucureşti, Editura Academiei, 1993, p. 161-170.

450 Tudor Bălănescu, *Utilizarea metodelor matematice pentru studierea baladelor populare*, în *Semiotica folclorului*, (eds. Solomon Marcus), Bucureşti, Editura Academiei, 1975, p. 25-49.

451 I. C. Lerman, *Les bases de la classification automatique*, Paris, Gautier Vilars, 1970.

452 Constanța Cristescu, Gabriela Cristescu, *lucr.cit.*; idem, ***Raport…***, op. cit.

453 Philippe Vincke, *Multicriteria Decizion-aid*, John Wiley & Sons Ltd., 1992.

454 I. C. Lerman, *op.cit.*

455 Tudor Bălănescu, *lucr.cit.*

456 Ion Rădoi, *Variantele româneşti ale baladei Meşterul Manole. Probleme de ierarhizare*, în *Semiotica folclorului*, p. 50-72.

457 Ludwik Bielawski, *Formale aspekte der Ordnungsmethoden bei Volksliedweisen*, în *Analyse und klassification von Volksmelodien* (eds. Doris Stockmann şi Jan Stszewski), Bericht über die 3.Arbeitstagung der Study Group of Music Systematization beim International Folk Music Council vom 24 bis 28 Oktober 1967, in Radziejowice, Polskie Wydawnistwo Muzyczne.

458 Gabriela Cristescu, *Some remarks about the space of classifications,* Universitatea „Aurel Vlaicu", Arad, *Lucrările sesiunii de comunicări ştiințifice, mai 1992*, vol.1, pag. 42-47; eadem, *Spațiul metric al T-clasificărilor*, Universitatea „Aurel Vlaicu", Arad, *Lucrările sesiunii de comunicări ştiințifice, mai 1992*, vol.1, pag. 48-50; D. Dumitrescu, *Teoria clasificării*, Lito Universitatea „Babeş-Bolyai", Cluj-Napoca, 1991; I. C. Lerman, *op. cit.*

(i) $E_k \subset E$, $k \in \{1, 2, ..., n\}$;
(ii) $E_i \cap E_k = \emptyset$, $i, k \in \{1, 2, ..., n\}$, $i \neq k$;
(iii) $E_1 \cup E_2 \cup ... \cup E_n = E$.

Prin urmare, o clasificare în sens clasic a mulţimii E este o partiţionare a sa, adică o împărţire a sa în submulţimi disjuncte numite *clase*. Două mulţimi se numesc disjuncte dacă intersecţia lor este vidă.

Fie acum mulţimea E împreună cu o mulţime $C = \{c_1, c_2, ..., c_T\}$ de criterii asociate unei mulţimi de atribute care-l descrie pe E. Considerăm o partiţie a mulţimii E, $\{E_1, E_2, ..., E_n\}$ şi fie C_i acea submulţime din C care conţine toate criteriile care descriu elementele clasei E_i, în sensul că valorile funcţiilor din $C - C_i$ pe elementele clasei E_i sunt nule sau mai mici decât o valoare-prag stabilită, pentru $i \in \{1, 2, ..., n\}$.

Definiţia 7.1.2.2. *Prin tipul unei clase* E_I, *în funcţie de mulţimea de criterii* C, *înţelegem o submulţime* $\{c'_1\ c'_2, ..., c'_p\}$ *a mulţimii* C *cu proprietăţile*:

(i) *orice obiect din clasa* E_i *posedă fiecare criteriu* c'_k, $k = \overline{1, p}$, *în măsura cerută,*

(ii) *dacă un obiect nu aparţine clasei* E_i *atunci există cel puţin un criteriu între* $\{c'_1, c'_2, ..., c'_p\}$ *pe care obiectul respectiv nu-l posedă în măsura cerută.*

Definiţia 7.1.2.2. asociază un element al unei partiţii a mulţimii E cu o submulţime a mulţimii C a criteriilor. Notând cu P(E) mulţimea partiţiilor lui E, atunci fiecărei partiţii $S \in P(E)$ îi corespunde o mulţime $S(2^C)$ de tipuri. Prin 2^C notăm mulţimea părţilor lui C.

Definiţia 7.1.2.3. *O mulţime din* 2^C *se numeşte tipologie pe* E.

Definiţia 7.1.2.4. *Numim catalog tipologic al mulţimii* E *o pereche ordonată* $(S, S(2^C))$, *unde* S *este o partiţie a lui* E, *iar* $S(2^C)$ *este tipologia asociată lui* S *prin definiţia* 7.1.2.3.

§ 7.1.3. Similaritate, disimilaritate

În urma definirii unei mulţimi **C** de criterii $C = \{c_1, c_2, ..., c_T\}$ folosite pentru descrierea unei mulţmi E, considerând că fiecare criteriu este o funcţie cu valori într-o mulţime X, vom numi reprezentare a unui element $x \in E$ un sistem ordonat de T elemente din X, deci

(7.1.3.1) $x\ (c_1(x), c_2(x), ..., c_T(x)) \in X^T$.

Compararea a două elemente din E revine la compararea reprezentărilor acestora în X^T. Prin urmare, mulţimea X^T se cere organizată astfel ca această comparare să se poată face. Structurile de tip metric şi structurile de ordine sunt satisfăcătoare din acest punct de vedere, având în vedere experienţa anterioară. Amintim în acest paragraf doar acele noţiuni care vor fi efectiv folosite în clasificarea de repertorii cu variabilitate mare.

Considerăm M o mulţime oarecare, în particular putând fi X^T.

Definiţia 7.1.3.1. *Perechea* (M, d), *unde* $d: M \times M \to \mathbf{R}_+$ *verifică proprietăţile:*

(i) $d(x, y) = d(y, x)$, *pentru orice* x *şi* y *din* M;
(ii) $d(x, y) = 0$ *dacă şi numai dacă* $x = y$;
(iii) $d(x, z) \leq d(x, y) + d(y, z)$, *pentru orice* x, y, z *din* M, *se numeşte spaţiu metric*.

Funcţia d, care are proprietăţile (i), (ii), (iii) formulate în definiţia 7.1.3.1, se numeşte *metrică* sau *distanţă* pe mulţimea M.

Noi ne vom încadra în cazul în care $X^T \subset \mathbf{R}^T$, unde **R** este mulţimea numerelor reale, folosind metrica euclidiană.

(7.1.3.2) $d(x, y) = \left[\sum_{i=1}^{T} (x_i - y_i)^2 \right]^{1/2}$

şi metrica Hamming, pentru cazul $X^T \subset \{0, 1\}^T$,

(7.1.3.3) $d_H(x, y) = \sum_{i=1}^{T} |x_i - y_i|$

unde $x(x_1, x_2, ..., x_T)$ şi $y(y_1, y_2, ..., y_T)$ sunt elemente din X^T. Numărul d(x, y) se numeşte distanţa dintre elementele x şi y.

Definiţia 7.1.3.2. *Numim măsură de disimilaritate (pseudometrică) pe mulţimea* M *o funcţie* D: M x M → **R** *cu următoarele proprietăţi:*

(i) D(x, y) ≥ 0*, pentru orice* x *şi* y *din* M;

(ii) D(x, x) = 0*, pentru orice* x *din* M;

(iii) D(x, y) = D(y, x)*, oricare ar fi* x *şi* y *din* M.

Un exemplu de măsură de disimilaritate este cea indusă de o metrică pe M prin calculul pătratului distanţei dintre două puncte.

Definiţia 7.1.3.3. *Numim măsură de similaritate pe mulţimea* M *o funcţie S:* M x M → **R***, care satisface următoarele proprietăţi*:

(i) S(x, y) ≥ 0, S(x, y) = S(y, x), oricare ar fi x şi y din M;

(ii) S(x, x) = S(y, y) > S(x,y), pentru orice x şi y din M astfel că x ≠ y.

O distanţă d pe mulţimea M induce o măsură de similaritate pe M astfel: se notează diametrul mulţimii M prin

(7.1.3.4) $\text{diam}(M) = \underset{x,y \in M}{\text{Max}}\, d(x, y)$

şi cu ajutorul acestui diametru se normalizează distanţa d astfel:

(7.1.3.5) $dn(x, y) = \dfrac{d(x,y)}{\text{diam}(M)}$.

Cu aceste notaţii se defineşte măsura de similaritate S: M x M → **R**,

(7.1.3.6.) S(x, y) = 1 – dn(x, y),

pentru orice x şi y din M. Proprietăţile (i) şi (ii) formulate în definiţia 7.1.3.3. se demonstrează cu uşurinţă.

7.1.4. Compararea cataloagelor tipologice

7.1.4.A. Reprezentarea matricială a unui catalog tipologic

Fie E o mulţime, iar $(S, S(2^c))$ un catalog tipologic al mulţimii E. Fie $S = \{E_1, E_2, ..., E_p\}$, iar $C_I = \{c^i_{k_1}, c^i_{k_2}, \ldots, c^i_{k_s}\}$ tipul clasei E_i. Să notăm cu

(7.1.4.1) $\max C = \underset{\substack{i=1,|C| \\ x \in E}}{\max}\, c_i(x)$

unde | C | este cardinalul mulţimii C.

Atunci fiecare pereche $(E_k, C_k) \in (S, S(2^C))$ se reprezintă printr-o matrice $\Pi_k = (\omega_{i,j})_{i,j=1,|E \times C|}$, astfel

(7.1.4.2) $\omega_{i,j} = \begin{cases} \max C, & \text{dacă } (x_i, c_j) \in L_k \\ 0, & \text{dacă } (x_i, c_j) \notin L_k \end{cases}$,

unde L_k este restricţia matricii de incidenţă la mulţimea E_k x C_k.

Matricea

$$\textbf{(7.1.4.3)} \qquad \Pi = \sum_{k=1}^{p} \Pi_k$$

se numeşte *reprezentarea matricială a catalogului tipologic* (S, S(2^c)).

7.1.4.B. Compararea tipologiilor

Definiția 7.1.4.1. *Numărul*

$$\textbf{(7.1.4.4)} \qquad I(E_k, C_k) = \sum_{x\in E_k}\sum_{i=1}^{T}\left(\omega_{i,j} - c_i(x)\right)^2$$

se numeşte gradul de inadecvare al reprezentării clasei E_k *prin tipul* C_k.

Acest număr reprezintă suma abaterilor, în sensul măsurii de disimilaritate indusă de distanța (7.1.3.2), elementele clasei E_i de la elementul ideal al tipului C_i, reprezentat prin

$$\textbf{(7.1.4.5)} \qquad A_i = (a_1, a_2, ..., a_T), \text{ cu } a_k = \begin{cases} \max C, & c_k \in C_i \\ 0, & c_k \notin C_i \end{cases}.$$

În acest fel*, se va afecta criteriul* c_j *unei clase* E_k *pentru a compune tipul acestei clase, numai dacă pentru această clasă numărul*

$$\textbf{(7.1.4.6)} \qquad I(E_k, c_j) = \sum_{x\in E_k}\left(\omega_{i,j} - c_i(x)\right)^2$$

este *minim.*

Acesta este criteriul de afectare la tip folosit pentru determinarea tipului în programul TIPOLOG realizat de Gabriela Cristescu[459].

Definiția 7.1.4.2. *Numărul*

$$\textbf{(7.1.4.7)} \qquad J(S, S(2^C)) = \sum_{k=1}^{p} I(E_k, C_k)$$

se numeşte gradul de inadecvare a reprezentării clasificării S *prin tipologia* S(S(2^c)).

Prin urmare, catalogul tipologic (S, S(2^c)), se va obține minimizând funcția

$$\textbf{(7.1.4.8)} \qquad J(S, S(2^C)) = \sum_{k=1}^{p}\sum_{x\in E_k}\sum_{i=1}^{T}\left(\omega_{i,j} - c_i(x)\right)^2.$$

În cazul în care criteriile iau valori binare, în locul distanței (7.1.3.2) se poate folosi distanța (7.1.3.3)[460].

Algoritmul programat în programul TIPOLOG efectuează asupra claselor E_i şi a tipurilor C_i schimbări, astfel ca funcția (7.1.4.8) să fie descrescătoare[461].

---

[459] Gabriela Cristescu, *Clasificare tipologică...*, op.cit.

[460] *Ibidem.*

[461] ***Ibidem***, p. 13.

§ 7.2. Metodologia clasificării tipologice

Descrierea metodologiei de clasificare tipologică a repertoriului de toacă cu calculatorul se referă la cele două etape de lucru în care este implicat etnomuzicologul:

7.2.1. preprocesarea mulțimii E, care în cazul nostru reprezintă mulțimea semnalelor liturgice de toacă;

7.2.2. prelucrarea datelor rezultate din clasificarea computerizată.

7.2.1. Preprocesarea repertoriului de toacă implică o succesiune etapizată de operații. Acestea sunt:

7.2.1.1. analiza repertoriului şi desemnarea atributelor definitorii

7.2.1.2. descrierea metodei generale de clasificare

7.2.1.3. definirea mulțimii criteriilor după care se face clasificarea şi scrierea matricii de incidență.

7.2.1.1. Tipologia repertoriului de toacă vizează realizarea unei clasificări de conținut relevante pentru gen.

Structura sonoră nu constituie criteriu în clasificarea semnalelor de toacă, ea fiind în funcție de posibilitățile sonore ale instrumentului (v. cap. 3, § 3.6; cap. 5, § 5.2).

Având în vedere gradul înalt de variabilitate, atât la nivelul structurii ritmice (v. cap. 5, § 5.3), cât şi al formei arhitectonice (v. cap. 5, § 5.4), am efectuat clasificarea tipologică pe baza unor *modele ritmice*, ce conțin doar elemente esențiale.

Modelul ritmic este un model de combinări ritmice preferențiale, ce se constituie în tip al unei clase[462] (v. § 7.1.2, definiția 7.1.2.3).

În cazul repertoriului de toacă ce are la bază *forma liberă* (v. cap. 5, § 5.4), ordinea combinărilor ritmice din cadrul modelelor nu respectă neapărat succesiunea reală, care este variabilă.

Structura arhitectonică, criteriu important în majoritatea tipologiilor de gen, prezintă un grad mare de variabilitate (v. cap. 5, § 5.4), neconstituind un criteriu important al clasificării. Este, însă, un criteriu de care ținem cont.

Materialul lexical luat în considerare la clasificare este cel din partea mediană (v. cap. 5, § 5.4). Se va face abstracție în clasificare de partea introductivă, formula finală şi formula postfinală, acolo unde există, precum şi de inițiala părții mediene, deoarece aceasta este, de obicei, o formulă izolată, ce nu mai revine pe parcursul piesei.

Elementele muzicale lexicale sunt polisemice, deoarece pot îndeplini orice funcție structurală. O entitate cu aceleaşi calități ritmice poate apărea, deci, în locuri diferite în cadrul formei arhitectonice. Prin capacitatea polisemică, elementele lexicale funcționează *ca omonime structurale*[463].

Pe acest considerent, nu ținem seama de ordinea combinărilor ritmice în determinarea prototipurilor (modelelor) de clasă.

Deşi există unele piese cu articulații de formă cvasifixă („cvasistrofică"), cum este cazul pieselor cu formă repetitivă de formule cu structură cvasifixă sau de alternanță de formule sau secțiuni unde este o anumită periodicitate prin stereotipizarea succesiunilor din forma liberă închisă, le-am considerat aparținând formei libere datorită numărului variabil de repetiții de la o piesă la alta în cazul suitelor şi de la o secțiune la alta în cazul pieselor ample.

Criteriul principal de clasificare este cel ritmic.

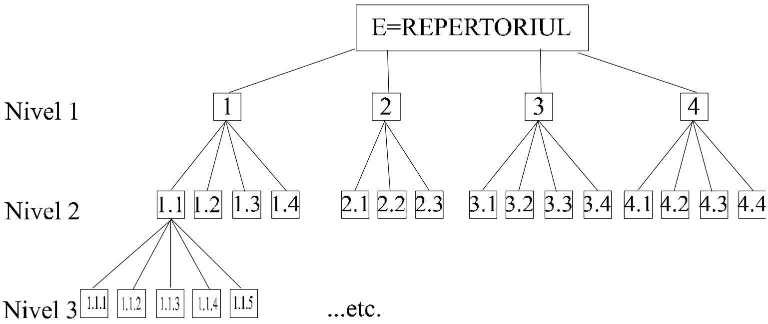
---

[462] Constanța Cristescu, Gabriela Cristescu, *Asupra tipologiei*..., lucr.cit., p. 162.

[463] Ilona Szenik, Lucia Iştoc, *Proiect de clasificare*..., lucr.cit., p. 313.

7.2.1.2. După cum am arătat în § 7.1 şi în cadrul unei lucrări anterioare[464], clasificarea repertoriului de toacă se efectuează *diviziv,* prin definirea unei partiţii iniţiale a mulţimii E (E = mulţimea chemărilor de toacă) şi rafinarea acesteia prin divizarea succesivă a claselor sale în noi clase, până când condiţia de optim impusă este îndeplinită.

Schematic, metoda se prezintă astfel: pornind de la o familie iniţială de criterii C_1, se obţine printr-o primă procedură o clasificare pe care o numim *de nivel 1*. Asupra claselor de nivel 1 se aplică o nouă procedură de clasificare după o nouă familie de criterii subordonate. Se obţin astfel *clase de nivel 2*. Se continuă procedeul, divizând clasele de nivel k în clase de nivel k + 1. Metoda de clasificare divizivă poate fi ilustrată prin următoarea schemă grafică:



Determinarea claselor este însoţită de determinarea în paralel a *tipurilor* lor. Spre exemplu: fiecare clasă de nivel 1 îşi are *tipul* său, care este dat de combinaţia criteriilor ritmice luate în considerare pentru nivelul respectiv al clasificării. În catalogul tipologic *tipul* este reprezentat printr-o succesiune de numere (0 şi 1), ce redau criteriile care-l descriu, deci *modelul combinării lor*.

În tipologiile muzicale, tipul corespunde unui singur nivel al clasificării.

În tipologia repertoriului de toacă nu voi folosi terminologia încetăţenită în etnomuzicologie de: *clasă*, *tip*, *grupă*, cu subdiviziunile lor, ci terminologia matematică, deoarece este mai convenabilă, respectiv *clase de nivel* 1*, ..., clase de nivel* k.

7.2.1.3. Criteriul de bază în clasificarea chemărilor de toacă este *ritmul.*

7.2.1.3.1. Indexul de lexic este compus din structurile ritmice de bază ale isonului şi florilor în interrelaţia lor, alcătuind modele ritmice de combinări preferenţiale.

În capitolul 5, § 5.3 am alcătuit indexul lexicografic general al repertoriului. Acesta conţine formulele ritmice de la fiecare nivel în parte, evidenţiind:

a) structurile ritmice de bază şi principiile de generare a lor;

b) relaţiile de concordanţă-neconcordanţă între ison şi flori;

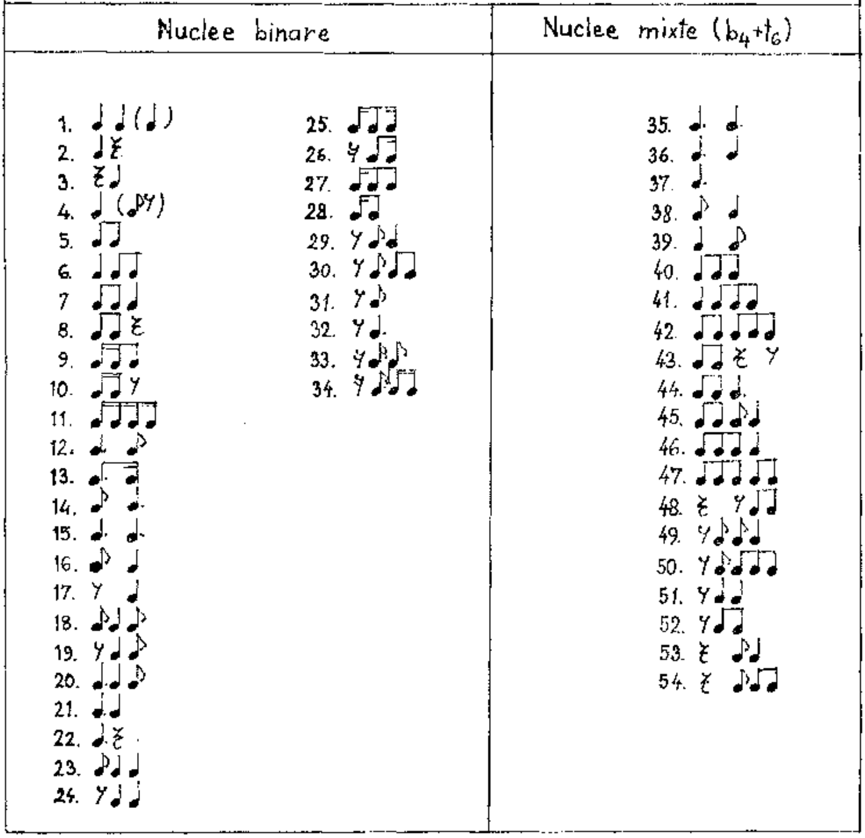
c) fondul de nuclee ritmice care generează formulele.

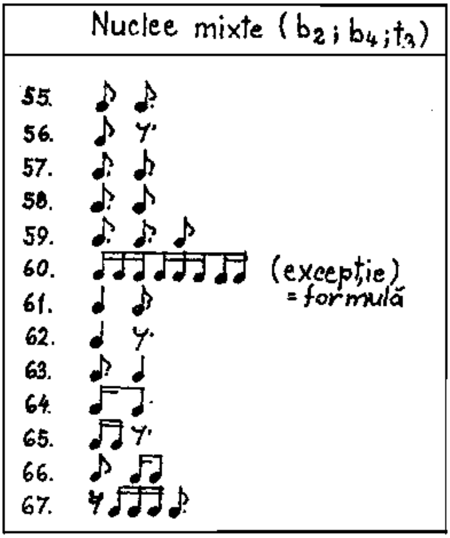
Nucleele ritmice sunt celule şi formule ritmice de dimensiuni reduse (ce nu depăşesc durata a 2-3 unităţi pulsatorii), cu osatură ritmică constantă, pregnante, constituind germenii din care se obţin formulele prin procedeele prezentate în cap. 5, § 5.3.

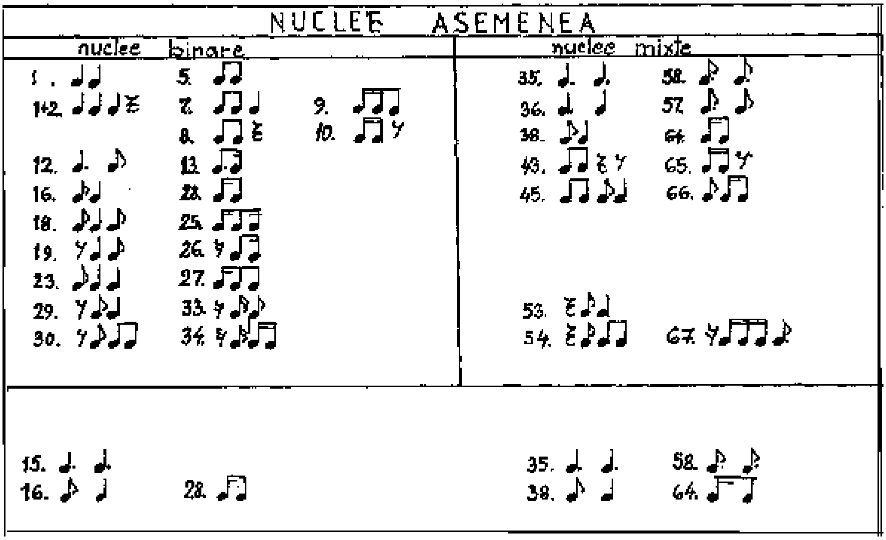
Din indexul lexicografic am extras nucleele şi am alcătuit *indexul de nuclee*, ce cuprinde un număr de 67 de nuclee, ordonate pe baza structurii ritmice de bază (binară, ternară, mixtă), evidenţiind nucleele provenite din augmentare-diminuare.

[464] Constanţa Cristescu, Gabriela Cristescu, *lucr.cit*., p. 162.

INDEX DE NUCLEE



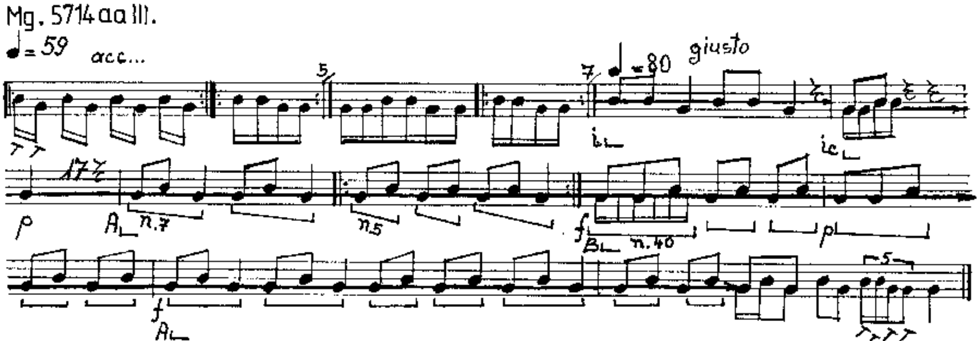




Un index complementar util este indexul lexical al fiecărei piese, care conține nucleele ritmice, acestea constituind fondul lexical de bază pe care tocaşul îl prelucrează la nivel ritmic.

În cadrul suitelor de semnale realizate de obicei la toaca de mână, fondul lexical al unei „stări" poate să difere de cel al celorlalte „stări", întrucât tocaşul nu-şi foloseşte în cadrul unui semnal întregul fond lexical, ci selectează din el o parte în funcție de inspirația de moment. De aceea, piesele din cadrul unei suite pot apărea în cadrul tipologiei la clase diferite.

Expunem în continuare indexul lexical al unei piese, ilustrând pe piesă modul de delimitare a nucleelor. Indexul lexical al pieselor cuprinde şi frecvența de apariție a fiecărui nucleu.



Mg.5714aaIII	ison:b_4+t_6		flori: b_4+t_6
Număr nucleu	7	5	40
Simbol muzical			
Frecvență	7	12	2

Cele trei tipuri de indexe alcătuite folosesc la delimitarea familiilor de criterii pe baza cărora se face clasificarea la fiecare nivel. În clasificare se urmăreşte evidențierea elementelor stabile, a combinațiilor structurale preferențiale şi a modului în care aceste structuri există.

Familiile de criterii constituie o fişă-standard care se aplică fiecărei piese. Am preferat *sistemul de codificare binar* pentru avantajele sale legate de o manevrare mai simplă a datelor (v. § 7.1.1 – funcţiile asociate atributelor).

Astfel, prezenţa fiecărui criteriu în cadrul unei piese este notată cu 1, iar absenţa sa cu 0.

În acest fel, fiecare piesă de toacă se prezintă printr-o linie a *matricii de incidenţă* (v. cap. 7, § 7.1.1) pe care am alcătuit-o şi care cuprinde 481 de linii reprezentând tot atâtea piese codificate, ce alcătuiesc *fişierul de date* de intrare DATINT.PAS.

În matricea de incidenţă, piesele se succed pe verticală, iar descrierea lor se efectuează pe orizontală.

Fiecare piesă este redată printr-un număr curent, prin coordonatele piesei din cataloagele de arhivă şi tabloul numeric al elementelor ce o reprezintă, în funcţie de familiile de criterii ce se aplică. Familiile de criterii se succed ierarhic pornind de la general spre particular şi însumează 91 de criterii. Criteriile sunt astfel ordonate în cadrul fiecărei familii de criterii, astfel încât să se poată stabili cu uşurinţă relaţia dintre ison şi flori şi combinaţiile contextuale (v. *catalogul tipologic* şi tabelele din tipologie, alcătuite pe nivele de clasificare).

7.2.1.3.2. Criteriile şi nivelele de clasificare

Clasificarea la calculator s-a făcut la *trei niveluri de clasificare*. După analizarea cataloagelor tipologice obţinute la calculator am realizat o nouă tipologie, cu *patru niveluri de clasificare*, prin intercalarea unui nou nivel, dedus din datele obţinute la nivelul 2 de clasificare iniţială, între nivelul 1 şi 2 de clasificare computerizată. Astfel, în tipologia finală nivelul 2 de clasificare de la calculator devine *nivelul 3,* iar nivelul 3 din clasificarea computerizată devine *nivelul 4.*

Prezentăm criteriile şi nivelurile de clasificare ale tipologiei finale.

Nivelul 1 de clasificare are în vedere planul ritmic al *isonului*. Clasele sunt determinate de numărul şi calitatea formulelor folosite în partea mediană a pieselor.

Formulele de ison au fost departajate după structura pulsaţiilor şi li s-a aplicat un simbol cifric în ordinea frecvenţei aproximative:

1. binare (pe 2, 4 sau 8 pulsaţii = b_2,b_4,b_8) = b
2. ternare$_6$ (pe 6 pulsaţii) = t_6
3. mixte (3 + 2 sau 2 + 3 pulsaţii) = m
4. ternare$_3$ (3 pulsaţii de şaisprezecimi) = t_3
5. necristalizate, aparţinând unor structuri neclare executate de performeri mai puţin dotaţi sau începători.

În aceste delimitări am avut în vedere şi relaţiile dintre limitele formulă-ison şi nucleu-floare. De exemplu, formula b_8 apare în relaţie cu nuclee-floare de aceeaşi durată.

Nivelul 2, 3 şi 4 de clasificare au în vedere planul *florilor*, în relaţie cu cel al isonului.

La *nivelul 2*, clasele sunt determinate după aceleaşi criterii ca la nivelul isonului, ele constituindu-se din combinaţiile existente şi la isoane.

La nivelul florilor apar patru dintre categoriile de formule semnalate la ison, respectiv binare, ternare, mixte şi ternare. Categoria 5 nu se ia în considerare la nivelul florilor, aparţinând unei categorii de piese cu caracter strict documentar, a cărei semnalare este suficientă.

Vom avea, deci, la acest nivel următoarele categorii de flori perfect concordante cu categoriile isoanelor şi anume:

1. flori binare pe ison binar = b
2. flori ternare$_6$ pe ison t_6 = t_6
3. flori mixte pe ison m = m
4. flori ternare$_3$ pe ison t_3 = t_3.

Unele categorii de flori binare şi mixte apar în piese mixte (polifonice cu polifonie latentă), cazuri pe care le notăm prin includerea simbolurilor literare între paranteze: (b) şi (m).

5. Există şi o categorie de flori neconcordante cu isonul, anume *florile ternare$_6$ pe ison b$_4$*, care generează clase separate de nivel 2.

Clasele nivelului 2 de clasificare se subdivizează la nivelul 3 în funcție de caracterul formulelor ritmice definit prin valorile componente ale ritmului.

Au fost stabilite următoarele structuri:

a) patru structuri binare:

- pulsații binare: pătrimi şi pauze de pătrimi; diviziune în perechi de optimi sau de şaisprezecimi: piric, dactil, anapest;
- alungiri, rezultând raporturi de 3:1 sau 1:3;
- contopiri cvasisincopate de tip amfibrahic, dohmiac şi chiar lanțuri de cvasisincope;
- contratimpi.

Caracterul sincopat rezultă din raportul cu isonul binar (v. cap. 5, § 5.3).

b) structuri ternare pe pulsații de timp ternar$_6$ (t$_6$) – pătrimi cu punct;

c) structuri ternare ce au la bază pulsația de pătrime cu punct:

- pulsații de pătrimi cu punct şi pauza corespunzătoare;
- diviziuni: tribrah, iamb sau troheu;

d) structuri mixte cu valori în raport de 2:3 sau 3:2, timpul scurt valorând o optime, cel lung o optime cu punct.

La *nivelul 4 de clasificare* partiționarea se face pe baza combinațiilor preferențiale de nuclee.

7.2.2. Prelucrarea datelor obținute la calculator

7.2.2.1. Deja din paragraful anterior reiese o direcție de prelucrare a rezultatelor obținute prin procesare: *relevarea unui nivel suplimentar de clasificare în cadrul tipologiei*.

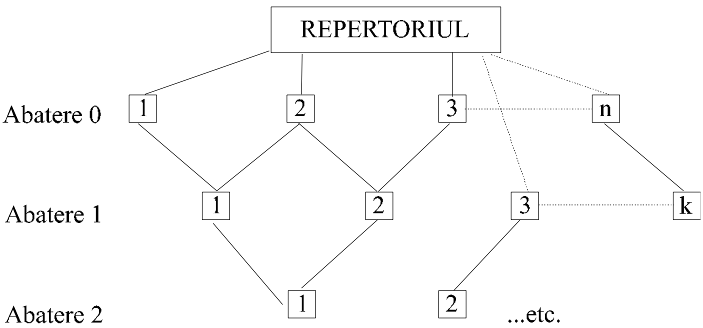
7.2.2.2. Înainte, însă, de prelucrarea propriu-zisă a datelor am verificat datele obținute din clasificarea computerizată pentru depistarea eventualelor erori intervenite pe parcursul introducerii datelor în calculator (greşeli de butonare) şi corectarea lor. Unde a fost cazul am redistribuit piesele în clasele adecvate.

7.2.2.3. Un catalog tipologic apare reprezentat sub forma unor matrici care grupează mai multe piese cu structură identică sau apropiată în jurul unui *centru de clasă*. *Centrul de clasă* îl constituie prima piesă din matricea ce reprezintă o clasă, ea oferind modelul combinației de criterii care constituie *tipul acelei clase*.

Prin introducerea unor valori reprezentând grade de abatere, deci de inadecvare a reprezentării clasei la tip se pot obține, folosind aceleaşi criterii, mai multe tipologii la fiecare nivel al clasificării[465].

Cu cât valoarea abaterii este mai mare, cu atât scade numărul claselor obținute la un nivel de clasificare. Acest lucru se poate observa în schema următoare şi prin compararea cataloagelor tipologice obținute:

[465] Gabriela Cristescu, *Clasificare tipologică...,* op.cit.



Permițând diverse abateri de la tip, s-au obținut la calculator la nivelul 3 de clasificare două cataloage tipologice (cu abatere 0 şi abatere 1), iar la nivelul 4 de clasificare 4 cataloage, respectiv cu abatere 0, 1, 2 şi 3.

În urma analizării şi comparării cataloagelor tipologice de la fiecare nivel de clasificare şi din confruntarea lor cu materialul muzical studiat am optat pentru următoarea soluție, considerând-o cea mai adecvată din punct de vedere etnomuzicologic: la nivelul 1, 2 şi 3 acceptăm cataloagele obținute prin abatere 0, iar la nivelul 4 al clasificării folosim catalogul obținut prin abatere 0 pentru că ne oferă tabloul variantelor, şi câte o variantă de clasificare cu abatere 1 şi 2 pentru fiecare clasă de nivel 3 partiționată la nivelul 4 (v. § 7.3).

§ 7.3. Tipologia repertoriului de toacă

7.3.1. La nivelul 1 de clasificare, pe baza combinațiilor contextuale ale formulelor de ison stabilite în § 7.1.2.3.2 s-au delimitat 8 clase (v. Tabelul 1).

Tabel 1

Nivel	Clasa	Combinații	De isoane	Numărul	Clasa la
		Simbol cifric	Simbol alfabetic	pieselor	calculator
1	1	1	b	305	3
	2	1, 2	$b+t_6$	124	1
	3	1, 3	b+m	18	2
	4	1, 2, 3	$b+t_6+m$	28	4
	5	1, 2, 3, 4	$b+t_6+m+t_3$	1	7
	6	4	t_3	1	6
	7	5	n	3	5
	8	1, 3, 4	$b+m+t_3$	1	/
			Total piese	481	

7.3.2. La nivelul 2 de clasificare clasele se constituie pe baza combinațiilor structurale ale florilor existente şi la nivelul isonului (v. § 7.1.2.3.2).

Vom avea, deci, la acest nivel următoarele clase perfect concordante cu clasele isonului:

1. flori binare pe ison binar (= b);
2. componență de flori binare şi ternare$_6$ pe isoanele adecvate (= $b+t_6$);
3. flori binare şi mixte ataşate la isoanele corespunzătoare (= b+m);
4. flori binare, ternare$_6$ şi mixte pe isoanele corespunzătoare (= $b+t_6+m$);
5. flori binare, ternare$_6$, mixte şi ternare$_3$ pe isoanele corespunzătoare (= $b+t_6+m+t_3$);
6. flori ternare t_3 pe isonul adecvat (t_3);

7. flori binare, ternare$_6$ şi ternare$_3$ pe isoanele corespunzătoare ($b+t_6+t_3$);

Clase perfect concordante alcătuiesc şi piesele mixte în care se adaugă combinațiilor concordante flori-ison şi florile rezultate din polifonie latentă.

Au rezultat următoarele clase:

01. flori binare pe ison binar şi flori mixte latente: b+(m),

02. flori binare şi ternare$_6$ pe isoanele corespunzătoare şi flori mixte latente: $b+t_6$+(m),

03. flori binare şi mixte pe isoanele adecvate şi flori mixte latente: b+m+(m);

04. flori binare, ternare$_6$ şi mixte pe isoanele corespunzătoare şi flori mixte şi binare latente: $b+t_6+m+(m)\pm(b)$.

Acestor clase li se adaugă două clase în care intervine raportul de neconcordanță structurală dintre flori şi ison:

8. flori binare pe isonul binar adecvat şi flori ternare pe ison binar: $b+t_6/b$;

9. flori binare şi ternare$_6$ pe isoanele corespunzătoare şi flori ternare$_6$ pe ison binar: $b+t_6+t_6/b$.

0 desemnează piesele monodice unde nu există criterii de clasificare la acest nivel.

Apare şi un caz izolat de monodie cu polifonie latentă incipientă, pe care l-am inclus într-o clasă separată 05.

Tabel 2. Nivel 2

		Combinații	ison-flori	Număr
Nivel	Clase	Simbol numeric	Simbol alfabetic	piese
2	0	monodie		52
	1	1	b	281
	2	1, 2	$b + t_6$	106
	3	1, 3	b + m	9
	4	1, 2, 3	$b + t_6 + m$	3
	5	1, 2, 3, 4	$b + t_6 + m + t_3$	1
	6	4	t_3	1
	7	1, 3, 4	$b + m + t_3$	1
	01	1, (3)	b + (m)	9
	02	1, 2, (3)	$b + t_6 + (m)$	3
	03	1, 3, (3)	b + m + (m)	2
	04	1, 2, 3, (3) $\pm$ (b)	$b + t_6 + m + (m) \pm (b)$	3
	8	1, 2/1	$b + t_6/b$	5
	9	1, 2, 2/1	$b + t + t_6/b$	1
	05	Monodie cu polifonie latentă		1
			Total	478

Tabel 3. Nivel 2

Clasa nivel 1	Clasa nivel 2	Combinația		Număr piese	Total piese	Clasa calculator	Observații
		Simbol cifric	Simbol alfabetic				
1	0	1	b	6,11,1,16,2,1	37	3,16,20,21,22,26,33	
2	0	1,2	b+t_6	1,1	2	15,27	
3	0	1,3	b+m	1,1,1,1,1,1,	6	3,5,7,14,15,17	
4	0	1,2,3	b+t_6+m	3,4	7	4,5	
1	1	1	b	18,119,5,3,4,11,1,		1,2,4,7,8,15,9,10,17,	concordanță b/b
				27,2,5,3,17,3,1,		18,19,22,23,24,25,27	
				34,3,4,1,1	263	30,32	
	8	1,2/1	b+t_6/b	1,1,1,1,1	5	14,11,31,5,6	neconcordanță t_6/b
2	1	1	b	10,2,1,1,1	15	3,19,23,36,37	concordanță b/b, -/t_6
	2	1,2	b+t_6	1,2,4,4,3,5,3,3		1,2,4,5,6,7,8,9,11	
				14,2,1,1,1,3,4,1		12,13,14,17,18,20,21	
				24,10,1,6,1,3,1,1		24,25,26,28,29,30,31	
				1,2,1,1,1,1,1	106	32,33,34,35,38,39	
	9	1,2,2/1	b+t_6+t_6/b	1	1	16	concordanță b/b, t_6/t_6 neconcordanță t_6/b
3	1	1	b	1,1	2	4,16	concordanță b/b, -/m
	3	1,3	b+m	1,2,2,1	6	8,10,11,12	concordanță b/b, m/m
	01	1,(3)	b+(m)	1	1	18	mixt: b/b+(m)
	03	1,3,(3)	b+m+(m)	1,1	2	9,13	mixt: b/b, m/m+(m)
	05	(1),(3)	(b)+(m)	1	1	6	monodie cu polifonie latentă
4	1	1	b	1	1	16	concordanță b/b, -/t_6 -/m
	2	1,2	b+t_6	-	-	-	
	3	1,3	b+m	2,1	3	8,11	concordanță b/b, m/m,-/t_6
	4	1,2,3	b+t_6+m	1,1,1	3	9,10,12	concordanță b/b, t_6/t_6, /m
	01	1,(3)	b+(m)	1,7	8	1,2	mixt: b/b(m), -/t_6 = ison
	02	1,2,(3)	b+t_6+(m)	1,1,1	3	3,6,15	concordanță b/b, t_6/t_6(m)
	04	1,2,3,(1)	b+t_6+m+(b)	1,1	2	13,17	concordanță b/b, t_6+t_6, m/m(b)
	04*	1,2,3,(1),(3)	b+t_6+m+(b)+(m)	1	1	14	concordanță b/b, t_6/t_6,m/m(bm)

Tabelul 2 al claselor de la nivelul 2, prin schema relației flori-ison, scoate în evidență următoarele aspecte:

1) Polifonia latentă apare doar în cadrul claselor 3 şi 4, unde formulele mixte de ison sunt tratate ca flori şi evidențiate intensiv în raport cu nivelul intensiv al isonului. Polifonia latentă realizată cu formule binare apare în cazuri excepționale.

2) În cadrul repertoriului neconcordanța ison-flori apare doar în cadrul a două clase ce însumează 4 piese. În contextul ritmic al pieselor contrastul concordanță-neconcordanță între ison şi flori apare ca un mijloc de dinamizare rafinată a discursului muzical.

3) În cazul pieselor care conțin mai multe formule de ison şi flori, combinațiile structurale de la nivelul 2 pot să nu acopere integral combinația de bază a isonului. Astfel,

apar în cadrul unor clase de piese polifonice formule de ison fără suprapunere de flori, a căror prezență se semnalează în interludii. Florile ce apar în cadrul pieselor, indiferent de combinația isonului, se suprapun pe isonul corespunzător.

7.3.3. Clasele obținute la nivelul 3 de clasificare sunt rezultate din partiționarea claselor de nivel 2 pe baza combinațiilor de structuri ritmice ale florilor, determinate de caracterul formulelor ritmice definite prin valorile componente ale ritmului (v. § 7.2.1.3.2).

Calculatorul a delimitat:

- în clasa 1.1 – 18 cazuri de combinații;
- în clasa 1.8 – 4 cazuri de combinații;
- în clasa 2.1 – 5 cazuri de combinații;
- în clasa 2.2 – 30 cazuri de combinații;
- în clasa 2.9 – 1 caz de combinații;
- în clasa 3.3 – 4 cazuri de combinații;
- în clasa 3.1 – 2 cazuri de combinații;
- în clasa 3.01 – 1 caz de combinații;
- în clasa 3.03 – 2 cazuri de combinații;
- în clasa 3.05 – 1 caz de combinații;
- în clasa 4.1 – 1 caz de combinații;
- în clasa 4.3 – 2 cazuri de combinații;
- în clasa 4.4 – 3 cazuri de combinații;
- în clasa 4.01 – 2 cazuri de combinații;
- în clasa 4.02 – 3 cazuri de combinații;
- în clasa 4.04 – 3 cazuri de combinații.

Tabelul următor cuprinde clasele nivelului 3, în ordinea în care au fost delimitate de calculator.

Tabel 4. Clasele de nivel 3

Clasa nivel 1	Clasa nivel 2	Clasa nivel 3	Numărul pieselor în matricea de incidență	Total clasă
1	1	1	4, 11, 43, 66, 72, 96, 124, 131, 221, 292, 359, 360, 401, 431, 433, 434, 476, 459	18
		2	5, 18, 20, 30, 31, 33, 34, 37, 42, 49, 62, 66, 87, 92, 95, 99, 101, 102, 108, 109, 110, 117, 118, 120, 129, 136, 138, 139, 140, 142, 149, 154, 156, 175, 181, 182, 192, 193, 194, 195, 196, 198, 199, 200, 201, 205, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 219, 233, 234, 236, 256, 257, 259, 261, 262, 265, 266, 267, 268, 274, 275, 276, 277, 283, 286, 304, 310, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 328, 329, 339, 348, 349, 356, 365, 371, 387, 388, 389, 391, 392, 394, 398, 399, 402, 403, 405, 420, 428, 429, 430, 432, 434, 437, 438, 439, 440, 442, 452, 453, 456, 458, 460, 464, 466, 469, 472, 477	119

Clasa nivel 1	Clasa nivel 2	Clasa nivel 3	Numărul pieselor în matricea de incidență	Total clasă
		4	17, 23, 53, 93, 155	5
		7	27, 355, 368	3
		8	28, 97, 116, 457	4
		9	29, 118, 144, 145, 202, 203, 204, 206, 220, 227, 264, 269, 293, 323, 324, 325, 332, 340, 341, 343, 348, 352, 366, 386, 393, 451, 455	27
		10	35, 67	2
		12	46, 47, 52, 94, 133, 147, 148, 284, 376, 447, 475	11
		15	56	1
		17	60, 112, 130, 346, 358	5
		18	61, 69, 76	3
		19	63, 64, 68, 152, 153, 180, 213, 215, 260, 282, 303, 354, 367, 400, 406, 463, 478	17
		22	113, 114, 474	3
		23	115	1
		24	117, 123, 126, 150, 166, 167, 168, 172, 173, 174, 176, 177, 178, 179, 197, 258, 270, 271, 272, 285, 287, 288, 295, 320, 361, 379, 381, 385, 424, 426, 443, 449, 473, 479	34
		25	125, 151, 480	3
		27	214, 263, 357, 470	4
		30	335	1
		32	446	1
1	8	5	21	1
		6	25	1
		11	36	1
		14	55	1
		31	413	1
	0	3	16, 59, 216, 218, 408, 411	6
		16	58, 100, 122, 158, 159, 160, 161, 415, 416, 417, 446	11
		20	73	1
		21	105, 191, 273, 299, 300, 301, 336, 337, 338, 342, 374, 375, 382, 383, 384, 427	16
		26	169, 170	2
		33	448	1
2	1	3	7, 8, 9, 10, 12, 81, 307, 308, 364, 372	10
		19	74, 239	2
		23	91	1

Clasa nivel 1	Clasa nivel 2	Clasa nivel 3	Numărul pieselor în matricea de incidență	Total clasă
		36	412	1
		37	436	1
	2	26	1	1
		33	3, 390	2
		4	106, 183, 243, 331	4
		5	19, 39, 157, 471	4
		6	22, 333, 334	3
		7	24, 38, 75, 79, 235	5
		8	26, 44, 407	3
		9	32, 80, 119	3
		11	40, 70, 71, 88, 128, 134, 137, 141, 188, 254, 255, 326, 350, 351	14
		12	41, 244	2
		13	45	1
		14	48	1
		17	57	1
		18	65, 87, 132	3
		20	77, 395, 396, 397	4
		21	51, 82, 83, 85, 98, 103, 171, 189, 223, 224, 226, 232, 313, 322, 344, 347, 370, 418, 421, 423, 425, 454, 465, 467	24
2	2	22	84	1
		24	104, 107, 127, 135, 240, 241, 242, 380, 450, 468	10
		25	111	1
		26	84, 121, 237, 238, 294, 441	6
		28	230	1
		29	249, 330, 445	3
		30	289	1
		31	297	1
		32	327	1
		33	362, 363	2
		34	369	1
		35	378	1
		38	461	1
		39	462	1
	9	16	1	1
	0	15	50	1
		27	217	1
3	1	4	143	1
		16	410	1
	3	8	253	1

Clasa nivel 1	Clasa nivel 2	Clasa nivel 3	Numărul pieselor în matricea de incidență	Total clasă
		10	250, 422	2
		11	280, 312	2
		12	281	1
	01	18	419	1
	03	9	231	1
		13	296	1
	05	6	222	1
	0	3	89	1
		5	436	1
		7	226	1
		14	311	1
		15	377	1
		17	414	1
4	1	16	409	1
	3	8	247, 279	2
		11	252	1
	4	9	248	1
		10	251	1
		12	278	1
	01	1	13	1
		2	14, 15, 146, 162, 163, 164, 165	7
	02	3	225	1
		6	245	1
		15	404	1
	04	13	290	1
		17	444	1
	04*	14	291	1
	0	4	90, 305, 306	3
		5	184, 185, 186, 187	4

Dintre acestea maximă frecvență au clasele 1.1.2, 1.1.24, 1.1.9, 2.2.21, frecvență relativ mare au clasele 1.1.1, 1.1.19, 2.2.11, 2.1.3 şi 2.2.24. Se semnalează multe clase cu frecvență mică şi cazuri de combinații singulare, dovedind marea variabilitate combinatorică drept rezultantă a improvizației, în domeniul căreia monahii se antrenează zilnic prin practica muzicală de strană. În cadrul antologiei, sigla tipologică aplicată la fiecare suită reflectă la nivel tipologic procesul de improvizație şi, deci, capaciatea de improvizare a fiecărui tocaş în procesul de creație muzicală.

Tabel 5. Clasele de nivel 3 după frecvență

Clasa nivel 1	Clasa nivel 2	Clasa nivel 3	Numărul de piese în ordinea frecvenței
1	1	2	119
		24	34
		9	27

Clasa nivel 1	Clasa nivel 2	Clasa nivel 3	Numărul de piese în ordinea frecvenței
		1	18
		19	17
		4	5
		17	5
		8	4
		27	4
		7	3
		18	3
		22	3
		25	3
		10	2
		-	4 cazuri de combinații singulare
	8	-	5 cazuri de combinații singulare
	0	21	16
		16	11
		3	6
		26	2
		-	2 cazuri de combinații singulare
2	1	3	10
		19	2
		-	3 cazuri de combinații singulare
	2	21	24
		11	14
		24	10
		26	6
		7	5
		4	4
		5	4
		20	4
		6	3
		8	3
		9	3
2	2	18	3
		29	3
		2	2
		12	2
		33	2
		-	14 cazuri de combinații singulare
	9	-	1 caz de combinație singulară
	0	-	2 cazuri de combinații singulare
3	3	10	2
		11	2
		-	2 cazuri de combinații singulare

Clasa nivel 1	Clasa nivel 2	Clasa nivel 3	Numărul de piese în ordinea frecvenței
	1	-	2 cazuri de combinații singulare
	01	-	1 caz de combinație singulară
	03	-	2 cazuri de combinații singulare
	05	-	1 caz de combinație singulară
	0	-	6 cazuri de combinații singulare
4	1	-	1 caz de combinație singulară
	3	8	2
		-	1 caz de combinație singulară
	4	-	3 cazuri de combinații singulare
	01	2	7
		-	1 caz de combinație singulară
	02	-	3 cazuri de combinații singulare
	04	-	3 cazuri de combinații singulare
	0	5	4
		4	3

Ne limităm, în cadrul lucrării, la descrierea claselor cu mare frecvență.

Clasa cu cea mai mare frecvență în cadrul repertoriului şi cu circulație generală este 1.1.2, care are la bază combinația de pulsații binare: pătrimi, pauze de pătrimi şi diviziuni (v. § 7.2.1.3.2).

Clasa 1.1.24, de asemenea cu mare frecvență şi circulație, conține structuri binare rezultate din divizare.

O altă clasă cu bună frecvență în care apare o singură structură binară, cea formată din pulsații de pătrimi şi pauze, este 1.1.9.Varietatea este dată în cadrul acestor piese de alternanța între formulele construite pe ison b_4 şi cele pe ison b_8 (v. cap. 5, § 5.4 şi I.l. din § 5.3).

Reprezentative în cadrul claselor 1.1 sunt clasele 1.1.1, ce au la bază următoarea combinație de structuri binare: pătrimi şi pauzele corespunzătoare, diviziuni şi contratimpi şi clasa 1.1.19, cu combinația: pătrimi şi pauze de pătrime, diviziuni binare şi cvasisincope. Dintre cvasisincope, cele mai frecvente sunt cele de tip amfibrahic.

Marea frecvență a pieselor bazate pe combinațiile structurale binare menționate mai sus dovedeşte proveniența lor din cântarea de strană de tradiție bizantină (v. cap. 6, § 6.1 şi 6.2).

În clasele 2.2 ce au la bază combinația $b + t_6$, cea mai mare frecvență o are clasa 2.2.21, ale cărei piese conțin combinația: pătrimi şi pauze de pătrimi, diviziuni binare şi diviziuni ternare.

Urmează: clasa 2.2.11 ce conține combinații de diviziuni binare şi ternare$_6$ şi sincope; clasa 2.2.3 cu combinații binare de pătrimi, pauze de pătrime şi diviziuni, structurile ternare existând doar în ison (în interludii) şi clasa 2.2.24, care are la bază combinații de diviziuni binare şi ternare, creând raporturi de 2:3 sau 3:2.

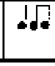
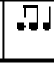
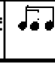
Structurile ternare semnalate în cadrul claselor ce au la bază combinația $b + t_6$ sunt frecvente şi în cântarea de strană (v. Cap. 6, § 6.1).

7.3.4. La nivelul 4 de clasificare sunt partiționate doar acele clase de la nivelul 3 care conțin cele mai multe piese: 1.1.2, 1.1.9, 1.1.19 şi 1.1.24.

Utilizăm pentru fiecare dintre cele patru clase divizibile partiționarea cu grad de abatere 0, deoarece ea ne oferă un catalog al variantelor şi tabloul varietății de combinare

nucleică. Practic, după cum reiese din tabelul combinațiilor de nuclee, posibilitățile de combinare sunt inepuizabile, dezvăluind variabilitatea maximă pe care o implică improvizația. Se semnalează însă preferința pentru anumite nuclee. Nucleele cele mai frecvent folosite sunt: 1, 2, 5, 7, 8, 18, 23, corespunzând isonului b_4. Combinațiile de nuclee 1, 2 şi 3 apar pe ison b_8 şi b_4, alcătuind aşa-zisele „flori rare”.

Tabel 6. Clasele nivelului 4, abatere 0

Agenda nucleelor din	Simbol cifric	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
clasa 1.1.2 şi 1.1.9	Simbol muzical											

Clasa nivel 3	Clasa nivel 4	Combinația nucleelor-cod cifric	Total piese
1.1.2	1	2, 4, 5, 7	3
	2	1, 5, 7	23
	3	1, 2, 5, 6, 7	3
	4	1, 2, 5, 7	30
	5	1, 2, 3, 5, 7	2
	6	1, 2, 7	11
	7	1, 5, 7, 8	2
	8	1, 4, 5, 7	1
	9	1, 2, 5, 7, 8	5
	10	1, 2, 5, 8	1
	11	1, 2, 7, 9	1
	12	1, 7	6
	13	1, 5	8
	14	2, 7	1
	15	2, 7, 8	1
	16	2, 5, 7	5
	17	2, 4, 5, 7	1
	18	1, 2, 6	1
	19	lipsă	4
	20	2, 5, 7, 8	5
	21	1, 3, 5, 7, 8	1
	22	2, 5, 8	1
	23	2, 5	2
	24	2, 4, 5, 7, 8	1
		Total	119
1.1.9	1	1, 2, 3	4
	2	1, 2	22
	3	1	1
		Total	27

Agenda nucleelor din clasele 1.1.19 și 1.1.24	Simbol cifric:	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	16
	Simbol muzical												
		17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28

Clasa nivel 3	Clasa nivel 4	Combinația nucleelor-cod cifric	Total piese
1.1.19	1	1, 2, 3, 6, 7, 23	1
	2	1, 2, 7, 24	1
	3	1, 5, 7, 18, 23	1
	4	1, 2, 5, 7, 18, 19	1
	5	1, 2, 5, 7, 18	2
	6	2, 4, 5, 7, 18	1
	7	2, 5, 7, 18, 22	1
	8	1, 2, 3, 7, 18	1
	9	1, 2, 5, 6, 18, 22	1
	10	1, 5, 7, 23	2
	11	1, 2, 5, 7, 23	1
	12	1, 5, 7,18	1
	13	1, 5, 7, 8, 18	1
	14	1, 5, 7, 16, 23	1
		Total	17
1.1.24	1	1, 3, 4	4
	2	1, 3	19
	3	1, 3, 4, 7	1
	4	1, 3, 5	1
	5	1	4
	6	1, 4	2
	7	3	1
	8	1, 5, 7	1
	9	1, 4, 7	1
		Total	34

Tabel 7. Componența claselor nivelului 4, abatere 0

Clasa nivel 3	Clasa nivel 4	Numărul pieselor în matricea de incidență	Total clasă
1.1.2	1	5, 154, 356	3
	2	18, 30, 37, 101, 138, 140, 195, 205, 208, 256, 275, 310, 388, 389, 420, 428, 432, 453, 458, 460, 464, 466, 469	23
	3	20, 283, 405	3
	4	31, 33, 42, 86, 99, 108, 120, 129, 136, 149, 181, 182, 207, 209, 211, 233, 236, 259, 286, 318, 319, 328, 339, 371, 398, 399, 402, 430, 452, 456	30
	5	34, 49	2
	6	62, 78, 92, 156, 262, 304, 329, 345, 365, 391, 392	11
	7	102, 110	2
	8	109	1
	9	139, 274, 276, 387, 403	5
	10	142	1
	11	175	1
	12	192, 219, 257, 349, 394, 429	6
	13	193, 194, 199, 200, 201, 265, 266, 267	8
	14	196	1
	15	198	1
	16	210, 234, 316, 472, 477	5
	17	212	1
	18	261	1
	19	lipsă	
	20	277, 314, 315, 317, 440	5
	21	434	1
	22	437	1
	23	438, 439	2
	24	442	1
		Total	119
1.1.9	1	29, 269, 366, 368	4
	2	144, 145, 202, 203, 204, 220, 227, 264, 293, 323, 324, 325, 332, 340, 343, 348, 352, 393, 451, 455	20
	3	341	1
		Total	25
1.1.19	1	63	1
	2	64	1

Clasa nivel 3	Clasa nivel 4	Numărul pieselor în matricea de incidență	Total clasă
	3	68	1
	4	152	1
	5	153, 180	2
	6	213	1
	7	215	1
	8	260	1
	9	282	1
	10	303, 378	2
	11	354	1
	12	367, 406	2
	13	400	1
	14	463	1
		Total	17
1.1.24	1	117, 176, 178, 473	4
	2	123, 167, 168, 172, 173, 174, 258, 270, 271, 272, 285, 287, 288, 295, 361, 379, 381, 385, 424	19
	3	126	1
	4	150	1
	5	166, 426, 443, 449	4
	7	197	1
	8	320	1
	9	479	1
		Total	34

La nivelul 4 utilizăm pentru clasa 1.1.2 şi catalogul clasificării cu abatere 1, iar pentru clasa 1.1.19 catalogul obținut prin clasificarea cu abatere 2, fiind cea mai convenabilă clasificare. Celelalte clase 1.1.9 şi 1.1.24 nu sunt clasificabile cu abatere de la tip, datorită componenței nucleice.

Pentru clasa 1.1.19 este satisfăcătoare şi clasificarea cu abatere 3, dar nu o folosim, datorită gradului ridicat de îndepărtare de la tip. Anexăm pentru comparare şi acest catalog.

Clasificarea cu abatere grupează piese cu un anumit grad de asemănare, importantă fiind pentru o clasificare bună şi ordinea succesiunii criteriilor.

Tabel 8. Componența claselor nivelului 4 cu abateri nenule

Clasa	Grad de	Clasa	Numărul pieselor în matricea de incidență	Total clasă
1.1.2	1	1	5, 31, 33, 42, 66, 99, 108, 109, 120, 129,	35
		2	18, 30, 37, 101, 102, 110, 138, 140, 192,	39
		3	20, 283, 405	3
		4	34, 49	2
		5	62, 78, 92, 156, 175, 196, 262, 268, 304,	14
		6	139, 142, 274, 276, 277, 314, 315, 317,	11

Clasa	Grad de	Clasa	Numărul pieselor în matricea de incidentă	Total clasă
		7	198	1
		8	210, 234, 316, 438, 439, 472, 477	7
		9	261	1
		10	434	1
		11	437	1
		12	442	1
			Total	119
1.1.19	2	1	63	1
		2	64	1
		3	68, 153, 180, 215, 354, 367, 400, 406,	9
		4	152	1
		5	213	1
		6	260	1
		7	282	1
		8	303, 478	2
			Total	17
	3	1	63, 260, 354	3
		2	64, 153, 180	3
		3	68, 152, 215, 367, 400, 406, 463	7
		4	213	1
		5	282	1
		6	303, 478	2
			Total	17

Urmărind la nivel tipologic clasele cu cea mai mare frecvență la diferite niveluri de clasificare, se remarcă faptul că structurile şi combinațiile ritmice cu cea mai mare frecvență în muzica bizantină apar şi la piesele din clasele cele mai numeroase. La nivelul 4 de clasificare a claselor 1.1.2 şi 1.1.24 sunt evidențiate în cadrul claselor combinațiile ritmice caracteristice cântării irmologice (v. cap. 6, § 6.1), având mare frecvență şi în cântarea stihirarică. Combinațiile ritmice evidențiate la nivelul 4 al clasei 1.1.19 sunt caracteristice cântării stihirarice şi papadice (v. cap. 6, § 6.1).

Combinațiile ritmice din clasa 2.2 sunt frecvente în cântarea stihirarică şi papadică.

Capitolul 8

PROBLEME ALE NOTĂRII REPERTORIULUI DE TOACĂ

Având în vedere particularităţile repertoriului studiat, se impune o notaţie care, pe de o parte, să le evidenţieze grafic, pe de altă parte, să fie cât mai accesibilă.

Tratăm problema notaţiei la următoarele niveluri:

1. nivelul melodic;
2. nivelul timbral (tehnici de atac);
3. nivelul ritmic.

§ 8.1. Nivelul melodic

După cum se ştie, de obicei, lemnul nu produce sunete cu înălţime precisă, producţiile muzicale realizate pe instrumente confecţionate din lemn fiind prin excelenţă ritmico-timbrale. Cu toate acestea, unele toace ne-au atras atenţia şi prin posibilităţile lor melodice, care, deşi foarte reduse, nu trebuie neglijate în transcrierea repertoriului de toacă.

Sunetele emise pe toacă sunt de obicei armonice ale unui sunet fundamental, amplificate probabil şi de vibraţia clopotelor şi de rezonanţa clopotniţei. De altfel, în unele imprimări se remarcă persistenţa sunetului fundamental ca sunet continuu de fond, ce însoţeşte producţiile de toacă, nefiind produs de tocaş, ci ca rezultantă a rezonanţei combinate a toacei, clopotelor şi acusticii clopotniţei.

Deoarece acordajele diferă de la instrument la instrument, se impune necesitatea unei notaţii relative a repertoriului de toacă, alcătuită după modelul instrumentelor transpozitorii.

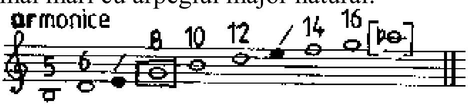
În funcţie de ambitusul pieselor – luăm în considerare relaţiile de înălţime preferate în ison şi în flori, precum şi cele ce se stabilesc între acestea pe parcursul desfăşurării lor în polifonia latentă a formei propriu-zise –, se impune următoarea tipologie de acordaje, ce cuprinde următoarele grupe:

- grupa I – piese structurate pe terţe mari sau terţe mici,

- grupa a II-a – piese cu intervale care suprapuse dau componenţa unor acorduri majore, minore sau micşorate;
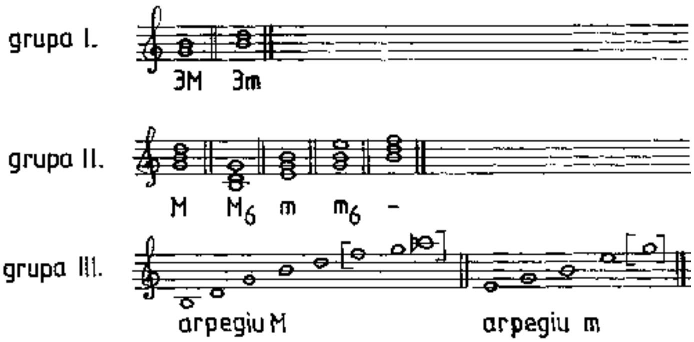
- grupa a III-a – piese cu intervale care suprapuse dau componenţa unor arpegii complete majore, – respectiv armonicele 5, 6, 8, 10, 12, 14 – sau minore.

Conform practicii obişnuite, notarea instrumentelor transpozitorii se face în *do*. Dar aplicând principiile folosite în notarea melodiilor populare, ce prevăd şi criterii de ordin practic – a se vedea transcrierile de semnale de bucium ale lui Béla Bartók şi Corneliu Dan Georgescu – am ales ca *înălţime relativă sunetul* sol_1, deoarece, cu excepţia acordului minor, toate celelalte tipuri de acordaje sunt tronsoane ale armonicelor lui *sol*. Am realizat încadrarea arpegiului minor în scara generală a lui *sol* în aşa fel, încât să aibă suprafeţe de contact cât mai mari cu arpegiul major natural:



Prin introducerea sunetului mi_1 în scara naturală a lui *Sol* pentru notarea acordului minor, suprafaţa de contact dintre cele două arpegii (minor şi major) este în raport de 2 la 1, dublarea la octavă a lui *mi*, fiind făcută pentru întregirea arpegiului minor.

Vom folosi, deci, în notarea repertoriului de toacă, următoarea notație relativă a fiecărei grupe şi subgrupe de acordaje enumerate mai sus, considerată ca fiind deocamdată cea mai comodă:



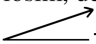
Semnalele realizate pe toace fără înălțimi precise se transcriu tot pe portativ, fără a nota la începutul acestuia înălțimile absolute, plasarea diferențiată a sunetelor pe portativ având menirea să redea diferențele timbrale.

§ 8.2. Nivelul timbral

Deşi toaca este un instrument rudimentar, ea oferă tocaşilor multiple posibilități de variație timbrală, care, nenotate în transcrieri, sărăcesc imaginea – şi aşa atât de schematizată din cauza limitelor notației actuale – repertoriului studiat (v. cap. 3, § 3.6, 3.7).

Pentru a oferi o imagine cât mai sugestivă a repertoriului de toacă, am conceput o grafie care să sugereze, pe de o parte diferitele efecte timbrale, iar pe de altă parte, modul (tehnica) prin care acestea se realizează pe toacă.

Folosim, deci, următoarea grafie:

a)  - deplasarea de-a lungul lamei la toaca de mână, pornind dinspre partea de susținere spre capătul toacei, având ca efect o trecere treptată de la timbre grave spre timbre acute, însoțită de un crescendo dinamic şi uneori şi de un accelerando.

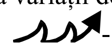
b)  sau  – bătaie cu recul simplu sau dublu

c)  – lovire pe muchia ciocanului, având ca efect sunete-ecou; sunete cu înălțime neprecisă în cadrul pieselor realizate pe toace acordate.

d)  – mişcare circulară la mâna dreaptă, cu efectul unei sonorități rostogolite, ce trece prin sunete foarte apropiate ca înălțime, imposibil de redat grafic. Este folosită la formule de ison.

e) deplasarea desenului melodico-timbral pe altă linie a portativului marchează schimbări de înălțime sau timbru prin deplasarea liberă de-a lungul toacei.

f)  - bătaie sinusoidală cu deplasarea ambelor mâini de-a lungul toacei; generează variații de înălțime atât la nivelul isonului, cât şi la cel al florilor.

g)  - bătaie cu deplasarea verticală a ambelor mâini pe lățimea toacei; generează efecte de crescendo şi variații melodico-timbrale.

§ 8.3. Nivelul ritmic

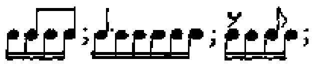
Pentru redarea sugestivă a ritmului de toacă, se impune şi o grafie proprie, care pe de o parte să redea cât mai fidel atât trăsăturile sale definitorii, cât şi textul muzical, iar pe de altă parte să fie cea mai simplă atât din punctul de vedere al clarității sale pentru citire, cât

şi din cel al muncii de transcriere. În acest scop vom îmbina procedeele notaţiei tradiţionale cu cele ale notaţiei contemporane.

8.3.1. Deoarece în realizarea polifoniei latente – deci în diferenţierea isonului şi a florilor –, precum şi în accentuarea ritmică, parametrul înălţime deţine un rol de mare importanţă, îl vom trata în notaţie concomitent cu ritmul.
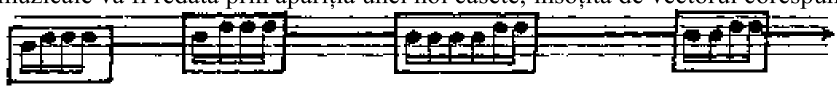
8.3.2. Diferenţierea vizuală a celor două elemente ale polifoniei latente se face redând isonul prin note scrise cu codiţa în jos, iar florile prin durate scrise cu codiţa în sus:


formule de ison


ison cu flori
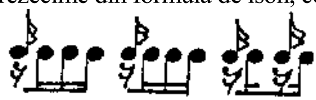
Florile nu se notează prin accente, deşi sunt rezultate din accentuare, ci prin note ce redau durata practic audibilă, rezultată din rezonanţa loviturii. La acestea se adaugă pauzele necesare completării spaţiului din cadrul florilor aşa-zise „rare" (nu a celui din interludii, ce se prezintă sub forma unor pasaje de ison, cuprinse între două bare verticale ce marchează sfârşitul şi începutul unei flori).

8.3.3. Dat fiind faptul că isonul este realizat prin repetarea constantă, în ostinato, a uneia şi aceleiaşi formule ritmico-melodice, îl vom nota printr-un vector ce va indica repetarea *formule- model* introduse într-o casetă. Schimbarea formulei de ison pe parcursul piesei muzicale va fi redată prin apariţia unei noi casete, însoţită de vectorul corespunzător.

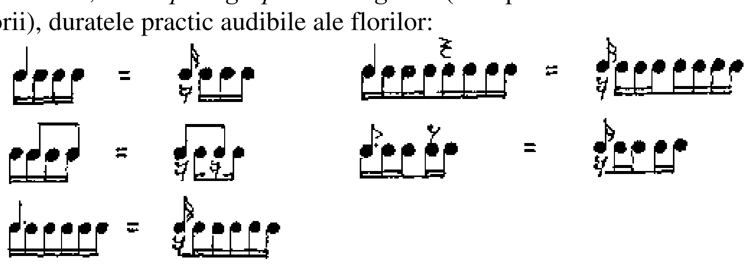


8.3.4. Deplasarea vectorului pe o altă linie a portativului indică *transpunerea casetei* atât din punct de vedere ritmic, cât şi melodic, pe o altă înălţime.

8.3.5. După cum am arătat în capitolul 5 al lucrării, loviturile ce marchează florile înlocuiesc prima sau a treia şaisprezecime din formula de ison, ce ar trebui notată prin pauză.



Cum însă această notaţie, deşi obiectivă în privinţa producerii în timp a florii, nu redă în totalitate duratele practic audibile ale florilor, vom folosi următoarea grafie, ce suprapune isonului, *notat prin gruparea integrală* (fără pauza ce ar trebui să înlocuiască lovitura florii), duratele practic audibile ale florilor:

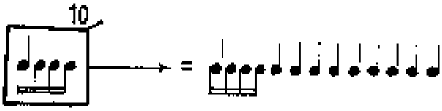


8.3.6. Floarea poate modifica temporar (pe timpul pe care ea sună) *formula melodică* a isonului pe care se formează, deoarece lovitura florii înlocuieşte una sau două din duratele
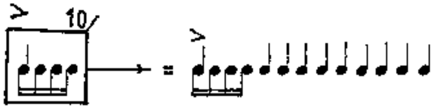
acesteia. Ba mai mult, în unele cazuri, floarea atrage după sine transpunerea grupării de ison pe alte sunete (înălțimi).

8.3.7. Deoarece ritmul de toacă nu se pretează la o notare în măsură, datorită în primul rând heterometriei florilor şi apoi dimensiunilor variabile ale interludiilor, delimitarea formulelor ritmice ale florilor prin bare verticale (continui sau punctate) *indică grupări ritmice şi nu metrice*.

8.3.8. La formulele ample alcătuite din lanț de pătrimi, pătrimi cu punct, perechi de optimi sau nuclee se introduce în casetă pulsația sau nucleul repetat şi se indică deasupra casetei numărul repetărilor acesteia.



8.3.9. Când formula în lanț de durate începe cu accent, acesta se indică în stânga casetei, deasupra.



Notația propusă acum simplifică citirea prin redarea numărului de pulsații sau de celule repetate, revizuind parțial notația propusă într-un studiu anterior.

Capitolul 9

ÎN LOC DE CONCLUZII:

TOACA – COLOANA CERULUI – SCARA RAIULUI

Analiza efectuată pe parcursul lucrării asupra funcționalității şi structurii muzicale şi simbolice a toacei – desemnând creația artistică investită cu putere de chemare la rugăciune prin rugăciune – ne conduce spre o punere în discuție a conceptului etnologic *coloana cerului*[466], pe care-l abordăm din perspectiva antropologiei creştine ortodoxe şi pe care-l punem în relație cu conceptul teologic *scara raiului*.

Compararea celor două concepte cu toaca va dezvălui, în final, semnificația toacei de treaptă a scării raiului.

Demersul nostru cuprinde următoarele probleme:

9.1. coloana cerului-scara raiului;

9.2. toaca-coloana cerului-scara raiului.

§ 9.1. Coloana cerului – scara raiului

9.1.1. Privit din perspectiva antropologiei creştine ortodoxe, *omul* – creație dumnezeiască în integritatea lui – își are ontologia în Dumnezeu, fiindcă e plăsmuit după chipul lui Dumnezeu. Ontologia lui este iconică[467]. Omul este o ființă teologică, ce se situează dincolo de limitele ştiinței datorită constituției sale.

Omul, creație a lui Dumnezeu, a fost înzestrat de Creatorul său *trupeşte* („carne, trup şi oase") şi *sufleteşte* („suflare şi viață"). Aceste două dimensiuni ale omului fac din el o recapitulare a universului şi un microcosmos.

Fiind plăsmuit *după chipul lui Dumnezeu*, care este infinit, omul e chemat de către propria natură să depăşească limitele mărginite ale creației şi să fie într-un suiş permanent. Adevărata măreție a omului nu se găseşte în aceea că este existența biologică cea mai înaltă, că este un viețuitor rațional, ci în aceea că este un *viețuitor chemat la îndumnezeire* [468], că reprezintă existența creată care a primit porunca să devină „o biserică tainică", lăcaş al lui Dumnezeu, deci „un cosmos mare şi nou în cel mic şi vechi"[469].

9.1.2. Prin faptul că Dumnezeu l-a plăsmuit pe om după chipul lui înseamnă că l-a creat astfel ca el să tindă prin însăşi natura lui spre cel ce este chipul său dumnezeiesc, adică spre Iisus Hristos, Dumnezeu întrupat, „lumină din lumină, Dumnezeu adevărat din Dumnezeu adevărat [...] cel de o ființă cu Tatăl prin care toate s-au făcut"[470], *Arhetipul* în care omul își găseşte conținutul ontologic şi idealul vieții.

Hristos reprezintă mântuirea omului, nu numai în sens de tămăduire, de răscumpărare, ci şi în sens de îndumnezeire, conținutul antropologic real al îndumnezeirii fiind hristificarea.

---

466 Romulus Vulcănescu, *Coloana cerului*, Bucureşti, Editura Academiei, 1972.

467 Panayotis Nellas, *op.cit.*, p. 129.

468 ***Ibidem***, p. 12.

469 *Ibidem.*

470 *Crezul.*

Hristos este pentru creştini *imago mundi* şi *axis mundi*, „e arborele vieţii şi centrul cosmic, [···] stâlp de foc unind cerul cu pământul”[471], pentru că el este arhetipul, pentru că prin întruparea, îngroparea, învierea şi înălţarea lui, cuvântul creator a remodelat spiritual omul.

În acest sens, pentru creştini Hristos este coloana cerului, legătura omului cu Dumnezeu, prin el se uneşte cerul cu pământul (v. cap. 3, 3.8.5.; cap. 4), el crează omului un nou spaţiu de viaţă – *biserica*. Prin sfintele taine (botez, mirungere, euharistie etc.), prin asceză şi prin întreaga viaţă bisericească şi duhovnicescă ne încorporăm în Hristos, în trupul lui – biserica, primim existenţa creştină *hristocentrică* şi *hristomorfă*.

Viaţa spirituală este tocmai viaţa în Hristos sau viaţa lui Hristos în noi. Viaţa spirituală nu este o viaţă de legi şi dispoziţii, ci o viaţă de împărtăşire, de iubire, de amestec şi contopire cu Dumnezeu[472].

9.1.3. Comparând conceptul etnologic *coloana cerului* cu cel teologic de *scară*, vom vedea că atât teologii cât şi etnologii exprimă prin el *mijlocul, calea ce asigură şi realizează comunicarea omului cu cerul*. Diferit este însă conţinutul pe care fiecare îl acordă termenilor *comunicare, cer, mijloc de comunicare transcedentală* şi scopului final al acesteia.

Etnologii exprimă în coloana cerului *un concept mitologic*, „un simbol arhaic al legăturii pământului cu cerul”, care „îşi găseşte transsimbolul corelat în elanul ascensional de la pământ la cer al oricărei existenţe axate pe un sistem de referinţe cosmologice”[473]. Coloana cerului, indiferent de formele sub care e simbolizată, îndeplineşte, potrivit concepţiei etnologilor, o triplă funcţie: *magică, mitică şi artistică*. Toate interpretările simbolice ale etnologiei se plasează într-o lume arhaică, precreştină, ignorând faptul că de 2000 de ani poporul român este creştin şi că simbolurile pe care le foloseşte au dobândit în timp o nouă încărcătură de semnificaţii (v. cap. 3, § 3.8 şi cap. 6, § 6.5), *cea creştină*.

În general etnologia îl reduce pe om la existenţa sa biologică – ce include viaţa trupească şi cea culturală interioară sau „spirituală” autonomă –, îl *microcosmizează* prin aceasta, pentru că îl desparte pe om de creatorul său, de Dumnezeu.

Omul este un univers. Transfigurarea eshatologică a universului uman nu se poate realiza magic sau mecanic prin simpla acţiune a unei puteri exterioare – pentru că Dumnezeu nu realizează nimic în acest mod –, ci din interior, organic şi natural, pornind de la *om*.

Din perspectivă teologică, *coloana cerului are un conţinut mistic*. Ea este „simbol al aspiraţiei spre infinit”[474] şi „simbol al vieţii nelimitate în timp”[475], infinitul şi viaţa fiind însă Dumnezeu, cu care omul este menit să se *unească* (v. cap. 4, § 4.5.1.2.).

Unirea cu Dumnezeu se face, pe de o parte, prin euharistie şi prin întreaga viaţă liturgică ce ne scoate, prin participare efectivă, din parcursul circular al istoriei şi ne introduce în spaţiul şi timpul nou al Bisericii, în care eternul şi infinitul intră şi funcţionează ca prezent continuu (v. cap. 4, 4.5.2.1 şi 4.5.2.3.1), pe de altă parte, prin *mucenicie*, adică prin *hristificarea minţii* şi *a voinţei*, deci prin integralizarea comuniunii omeneşti cu Hristos. Această ultimă cale este *calea isihastă*, reprezentând conţinutul vieţii spirituale în stadiul ei cel mai înalt, funcţionând ca *iubire*.

Biserica nu este o realitate statică, ci reprezintă o mişcare continuă, o dinamică transfiguratorie. „Biserica e nunta neîncetată în spaţiu şi timp a Creatorului şi a creaturii Lui”[476].

---

[471] Paul Evdokimov, *Arta icoanei, o teologie a frumuseţii*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1993, p. 123-124.
[472] Panayotis Nellas, *op.cit.*, p. 81; v. şi cap. 5, § 5.1.2.
[473] Romulus Vulcănescu, *op. cit.*, p. 222.
[474] *Ibidem.*
[475] *Ibidem.*
[476] Panayotis Nellas, *op.cit.*, p. 102; v. şi cap. 4, § 4.5.2.3.

Conceptului *„coloana cerului”* definit de noi din perspectiva antropologiei ortodoxe îi corespunde conceptul teologic cunoscut sub denumirea de *scară* [477] sau „*scară a raiului*”, după cum a fost denumită de Sfântul Ioan Scărarul (sec. VI-VII) [478].

În spiritualitatea creştină scara a primit mai multe semnificaţii.

1. *de factură biblică*, fiind identificată cu însuşi Iisus Hristos Domnul, care este *Calea*, dar în acelaşi timp şi scara, respectiv „scala nostra”[479].

„Eu sunt Calea, Adevărul şi Viaţa. Nimeni nu vine la Tatăl decât prin Mine. Eu sunt viaţa cea adevărată şi Tatăl Meu este lucrătorul” (Ioan, 15, 1).

Scara este însăşi *crucea* pe care Hristos a fost răstignit (v. cap. 3, 3.8.5.) *Sfânta Scriptură* şi *Maica Domnului* prin intermediul căreia Fiul lui Dumnezeu a coborât la noi şi prin care noi urcăm la cer [480].

2. *de natură duhovnicească*, reprezentând, în viaţa creştină şi în special în viaţa ascetică, *ascensiunea către Dumnezeu, către Hristos, prin desăvârşire întru virtute.* Scara, ca *simbol al perfecţiunii duhovniceşti*, reprezintă prin treptele sale urcarea treptelor virtuţii[481].

Crucea lui Hristos este scara ce duce creştinii la mântuire, este „cărarea strâmtă şi drumul îngust [···] la capătul de sus al căruia este găsit Domnul”[482]. Crucea este legătura noastră cu Dumnezeu prin jertfa de sine, „este scara pe care urcă rugăciunea noastră la cer – însăşi rugăciunea este jertfă (v. cap. 4, 4.5.1.2, 4.5.2.3 şi cap. 3, 3.8.5) –, este uşa Tainelor şi izvorul virtuţilor”[483] (v. cap. 3, 3.8.5.).

După cum am arătat în capitolul 4, viaţa monahală cu nevoinţele pe care le implică este în sine mucenicie, fiind numită în teologie „a doua mucenicie”, căci ea este o viaţă de sacrificiu total după modelul Mântuitorului Iisus Hristos, ce implică *hristificarea minţii şi a voinţei*, *crucificarea prin jertfa de sine*. Crucea este pentru monah scara raiului şi coloana cerului, fiind simbolul căii de atingere a scopului existenţei umane şi al întregii creaţii, *cel al îndumnezeirii (théosis) ca înfiere prin har*.

Scară a raiului este, de asemenea, *rugăciunea* (v. cap. 4, 4.5.1.2.), căci ea călăuzeşte gândurile şi conţinutul lor la Dumnezeu, luminează mintea cu lumina dumnezeiască şi o ridică până la stadiul *unirii* cu Dumnezeu în contemplaţie (v. cap. 4, 4.5.1.2.). Prin rugăciune omul dobândeşte *cunoaşterea* adevărată.

Crucea şi rugăciunea reprezintă pentru Biserica ortodoxă *axis mundi*, scara raiului, coloana cerului, fiind legătura cosmică a omului cu Dumnezeu, *calea* spre Dumnezeu, care este Cuvânt, Adevăr, Lumină, Viaţă, Frumuseţe[484].

§ 9.2. Toaca – coloana cerului – scara raiului

Din analiza anterioară asupra semnificaţiilor, simbolisticii şi limbajelor muzical, gestic şi simbolic interconexate în chemarea toacei reiese că toaca este:

---

[477] Mitropolit Nicolae Corneanu, *Simbolistica Scării în spiritualitatea creştină*, în *Introducere* la Ioan Scărarul, *Scara raiului*, Timişoara, Editura Amacord, 1994, p. 23-37.

[478] Ioan Scărarul, *op. cit.*

[479] Emile Bertrand, André Rayez, *Échelle spirituelle*, în *Dictionaire de spiritualité*, fasc. XXV, Paris, 1958, pag. 78-84; Mitropolit Nicolae Corneanu, *op. cit.*, p. 26.

[480] Mitropolit Nicolae Corneanu, *op. cit.*, p. 26, 32, 34-35; *Acatistier*, Galaţi, Episcopia Dunării de Jos, 1994, p. 32.

[481] Ioan Scărarul, *op. cit.,* p. 139-141.

[482] Mitropolit Nicolae Corneanu, *op.cit.,* p. 30.

[483] Extras din predica episcopului Teodosie Snagoveanu, Arhiepiscopia Bucureştilor, la liturghia din 18.09.1995, M. Antim, Bucureşti.

[484] Dionisie pseudo-Areopagitul, *Despre numele divine. Teologia mistică*, Iaşi, Institutul European, 1993, pag. 43-145.

9.2.1. rugăciune;
9.2.2. parte integrantă a crucii;
9.2.3. coloană a cerului şi treaptă a scării raiului.

9.2.1. Scriind despre toacă, Ioasaf Ganea afirmă: „limbajul acesta, cu multe sensibilizări, dă sufletului nostru pliniri de virtuţi şi *armonie interioară* în care se dezvoltă omul nostru duhovnicesc”[485].

Precizării de mai sus îi adăugăm câteva informaţii de teren sugestive: „ea se leagă şi de bătăile inimii ca puls spiritual interior”[486].

„În momentul când toacă, omul cela trebuie să-şi imagineze că nu faci un lucru mecanic, pe care l-ar face un baterist cari bate la tobă. Acel care toacă tranferă un sentiment ce te introduce în mănăstire; este mai presus decât un sentiment obişnuit. Toaca-i ca o carte deschisă. Se poate vedea temperamentul lui, starea lui di spirit care-l caracterizează. [···] În momentul în care toacă se ridică mai presus de lucrurile lumeşti, evadează din microcosmosul în care trăieşte, se transpune. Rugăciunea o simte, nu o spune. Este o meditaţie care la călugărul de mănăstire bate spre rugăciune”[487].

„Prima dată am auzit-o toaca la Râmeţ. Acest cântec pe care-l asimilează mintea merge la inimă. Şi de-abia atunci simţi nevoia să te duci la toacă. Seara după ce terminam ascultarea făceam antrenament cu ciocanele pe pernă. Niciodată n-am fost mulţumită de mine. Băteam un ritm obişnuit, monoton şi plictisitor. Şi mă uitam la maici şi aveam o dorinţă puternică să toc şi oricât încercam nu puteam. Şi într-o seară când era priveghere la Cuvioasa Paraschiva am intrat cu ritmul tocii obişnuit şi dintr-o dată am făcut nişte flori pe care nu le-am mai făcut niciodată. Ca un ropot de ploaie erau florile şi parcă mâinile mi-erau conduse de altcineva. În ritmul în care băteam îmi venea să ţip de bucurie. Ţipatul ăsta îl făceam prin bătăile ciocanelor. Şi-atuncea mi-am dat seama că atunci când toci se-ntâmplă ceva, are loc o transfiguraţie, ca şi cum ai spune o rugăciune puternică. Atunci ai impresia că acestă rugăciune, această toacă ajunge în faţa lui Dumnezeu”[488].

Citatele mai sus enunţate justifică din plin termenul de „*chemare*” ce desemnează funcţia liturgică a toacei atât în scrierile teologice, cât şi în informaţiile de teren. Semnalele liturgice de toacă nu sunt simple semnale, ci *ample creaţii artistice* (v. cap. 5; ant.), măiestrit realizate, cu putere de influenţă psihosomatică.

9.2.1.1. Prin pulsaţia sa echilibrată ce descinde din cântarea de strană şi din rugăciune (v. cap. 6; cap. 3, 3.8.5.), ritmul toacei, ca şi cel al cântării de strană, îndeplineşte o funcţie reglatoare şi echilibrantă la nivel psihosomatic. El „se leagă şi de bătăile inimii, ca puls spiritual interior”[489].

Nu întâmplător Sfântul Atanasie, referindu-se la cântarea bisericească, spunea că în ea trebuie să existe armonie între text, melodie şi ritmul inimii.[490]

Pulsaţia regulată, ritmul giusto al toacei şi al cântării de strană din care îşi trage seva şi pe care o precede (v. cap. 4, 4.5.1.2, 4.5.2.1, 4.5.2.2; cap. 6) este rezultatul unor practici ascetice liturgice ritmate, care prin stereotipizare influenţează spiritual, intelectual şi fizic practicantul.

---

[485] Ioasaf Ganea, *op. cit.,* pag. 91.
[486] I. ieromonah Daniel Stoenescu, 29 ani, M. Prislop (HD), 29.07.1986.
[487] I.33977 AIEF, Alexandru Aboaicei, 18 ani, M.Gura-Motrului (MH), 03.08.1993.
[488] I.33979, Onufria Mărgineanu, 27 ani, M. Sfânta Ana-Orşova (MH), 11.05.1986.
[489] I. Daniel Stoenescu, 29 ani, M.Prislop (Hunedoara), 29.07.1986.
[490] Gavriil Galinescu, *op. cit*., p. 90.

„Bătaia de toacă merge în acelaşi ritm cu rugăciunea."[491]

Printre practicile influente asupra ritmului de toacă amintim:

a) ritmicitatea slujbelor liturgice şi a actelor liturgice în cadrul lor;

b) ritmicitatea rostirii *Rugăciunii lui Iisus* de la forma exterioară până la interiorizarea ei în puls spiritual interior (v. cap. 6, § 6.4);

c) ritmicitatea săvârşirii mătăniilor în intimitate şi în colectiv (v. cap. 4, 4.5.1.1);

d) ritmicitatea citirii psalmilor şi a rugăciunilor (la strană şi în intimitate, astfel încât, la un moment dat, monahii ajung să poată citi zilnic întreaga *Psaltire*) (v. cap. 6, § 6.4);

e) cântarea colectivă a unei bune părți a cântărilor liturgice (v. cap. 6, § 6.2 şi 6.3)

f) simbolurile pe care le realizează pe toacă, ce impun o ritmică giusto (v. cap. 3, § 3.8).

Fiind influențat de aceste practici, ritmul toacei este şi el stimulent al lor, prin locul de plasare a semnalizării cu toaca în cadrul liturgic (v. cap. 4, § 4.4).

„Inclusiv în cult, cultul liturgic merge tot pe această structură a ritmului de toacă şi clopot, însă de data aceasta nu mai bate toaca şi clopotul, ci bate inima omului. Putem anticipa deci că rugăciunea inimii este declanşată de toacă şi clopot. Am putea spune că *toaca şi clopotul este un prim movens*, *deci cele care dau primul impuls rugăciunii inimii*. Căci toate actele liturgice, începând cu luarea binecuvântării de paraclisier de la stareț pentru toacă şi până la ultimul *amin* din sfânta liturghie, *toate acestea îl conduc pe creştin spre a intra în ritmurile divinului.*

După terminarea servicilui, în cadrul căruia ritmurile fizice (de toacă şi clopote) ne conduc spre ritmurile divine în cadrul sfintelor slujbe, la sfârşit rămânem doar în ritmurile divinului, care nu mai sunt bătaie după bătaie, ci sunt o stare de bucurie în Duhul Sfânt. Este starea şi impresia interiorizată a liturghiei.

Omul îşi continuă drumul spre Dumnezeu *în tăcere*, iar legătura sa cu divinul nu se mai face prin cuvânt sau cânt, căci se roagă şi cântă doar în inimă, după ce aceasta în cadrul cultului a intrat în ritmurile divine (provocate de ritmul liturgic)" [492].

Se creează astfel un feed-back al pulsației spirituale şi psihosomatice care îl conduc pe monah spre intrarea şi menținerea în ritmurile divine, ce sunt, în continuare activate de puterea Sfântului Duh.

Că toaca este rugăciune reiese cu claritate, pe de o parte, din analiza limbajului simbolic al gesturilor ce însoțesc bătaia toacei şi o realizează, pe de altă parte, din analiza relației repertoriului de toacă cu cântarea de strană şi rugăciunea la nivelul limbajului. În cadrul analizei de față facem, din punct de vedere metodologic, diferențierea între rugăciune ca formulă (ca limbaj) şi rugăciunea ca stare.

9.2.1.2. Relația toacei cu rugăciunea prin gestică rezultă din:

a) practica monahală de încadrare a semnalelor de toacă între închinăciuni (ce conțin semnul crucii) şi rostirea unor rugăciuni în gând[493];

b) semnul crucii pe care îl formează tocaşul şi toaca în timpul chemării liturgice (v. cap. 4, 4.5.2.1.);

c) semnele realizate în timpul semnalizării prin tehnica instrumentală (v. cap. 3, § 3.7).

După cum am arătat (v. cap. 3, 3.8.5), facerea semnului crucii este în sine rugăciune, numindu-se *Rugăciunea crucii*.

---

[491] I.93, m. Constantin Chirilă, M. Putna (SV), 25.07.1994.

[492] I. episcop Ioan Selejan, Bucureşti, 13.07.1994..

[493] Constanța Cristescu, *O problemă*..., op. cit.

„Toaca este şi o *rugă a mâinilor*, este acel stih de psalm «ridicarea mâinilor mele, jertfa de seară»”[494] (Psalm 140, verset 2). Ea anticipă şi prefigurează – prin poziţia monahului la toacă – ridicarea mâinilor preotului pentru invocarea Sfântului Duh la momentul prefacerii în sfânta liturghie, fiind *înainte-mergătoarea harului*, acel prim movens în rugăciune (v. cap. 4, 4.5.2.2. -- gradaţia pe scara rugăciunii), *rugăciune a mâinii* şi *a buzelor*.

9.2.1.3. Relaţia toacei cu rugăciunea la nivelul limbajului reiese din compararea repertoriului de toacă cu cântarea de strană (v. cap. 6).

Din analiza lexicală rezultă că formulele cu cea mai mare frecvenţă în ritmica de toacă au şi cea mai mare frecvenţă în muzica bizantină. Frecvenţa acestor formule reiese şi din tipologia repertoriului de toacă (v. cap. 7, § 7.3) la nivelurile 2, 3 şi 4 de clasificare. Astfel, în planul tipologic, combinaţiile ritmice preferenţiale din cadrul repertoriului de toacă ce se evidenţiază prin frecvenţă – clasele 1.1.2, 1.1.9, 1.1.19, 1.1.24, 2.1, 2.2 –, sunt cele mai frecvente şi în ritmul muzicii bizantine. În această direcţie, tipologia ritmică a chemărilor de toacă oferă argumente incontestabile ale originii ritmicii de toacă în cântarea de strană bizantină.

În plus, am semnalat prezenţa în cadrul lexicului de toacă a unor formule de răspuns liturgic (v. cap. 6, § 6.3.), ce se constituie în scurte rugăciuni cântate.

Chemările de toacă sunt rugăciuni, prin cuvântul latent pe care îl conţin, deci prin rugăciunea tainică ascunsă în lexic.

9.2.1.4. Prin limbaj se produce astfel un transfer de funcţionalitate: rugăciune-cântare-toacă, al cărui efect este crearea pulsului spiritual interior şi declanşarea rugăciunii ca stare.

Gheorghe Şoima a stabilit următoarele funcţii ale cântării:

a) înainte-mergătoarea harului (deci de pregătire sufletească, intelectuală, de echilibrare psihică);

b) suport pentru rugăciune;

c) rugăciune;

d) comunitară (socială);

e) estetică;

f) pedagogică;

g) misionară[495].

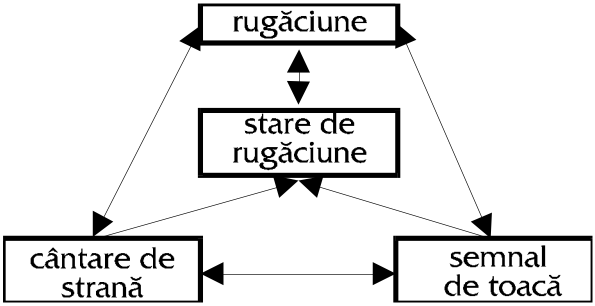
Funcţiile rugăciunii au fost formulate de Sfântul Ioan Scărarul astfel:

„Rugăciunea este, după fiinţa ei, apropierea şi unirea omului cu Dumnezeu; iar după lucrare, rugăciunea este putere susţinătoare a lumii, împăcare cu Dumnezeu, maica lacrimilor, şi totodată şi fiica lor, ispăşirea păcatelor, punte împotriva ispitelor, peretele din mijloc împotriva necazurilor, zdrobirea războaielor, lucrarea îngerilor, hrana tuturor cetelor netrupeşti, veselia viitoare, lucrarea fără margini, izvorul virtuţilor, pricinuitoarea darurilor (harismelor), propăşirea nevăzută, hrana sufletului, luminarea minţii, securea care taie deznădejdea, dovedirea nădejdii, scăpare de întristare, bogăţia monahilor, comoara sihaştrilor, micşorarea mâniei, oglinda înaintării, arătarea măsurilor, darea pe faţă a stării ajunse, descoperirea celor viitoare, semnul măririi. Rugăciunea este judecătoare celui ce se roagă, judecata şi scaunul de judecată a lui Hristos înainte de scaunul judecăţii viitoare. /···/ Rugăciunea nu e nimic altceva decât înstrăinarea de lumea văzută şi nevăzută”[496].

---

[494] I. episcop Ioan Selejan, Miercurea-Ciuc, 18.11.1995.
[495] Gheorghe Şoima, *Funcţiile muzicii liturgice*, Sibiu, Editura Revistei Teologice, 1945.
[496] Ioan Scăraru, *Scara...*, op.cit.

Acest transfer de funcţionalitate prin care se declanşează rugăciunea ca stare poate fi redat printr-o schemă feed-back:



Toaca apare astfel ca înainte-mergătoare a harului, prin *puterea de chemare la rugăciune, prin rugăciune şi prin artă*. Frumosul este numit în limba greacă *kalós*, cuvânt care înseamnă *puterea care cheamă*, iar chemările de toacă sunt creaţii artistice de mare frumuseţe. În concepţia estetică creştină ortodoxă, „arta nu provoacă plăcere, ci o stare de euforie a spiritului al cărei nume propriu e bucuria. Arta, prin perfecţiunea sensibilă, ne împărtăşeşte bucuria infinitului. E un sentiment de uitare a lumii materiale şi de evadare imediată în vagul superior al posibilităţilor ideale"[497].

„Pentru mine, interpretarea toacei este una dintre cele mai importante elemente din biserică. În primul rând, toaca face parte din viaţa noastră călugărească. Are o importanţă extraordinară; de ce, pentru că te apropie mai mult de cer. Este un simţ cu totul deosebit; când se aude toaca se uită de toate păcatele, cum să spun? Uiţi de tot. Toaca te adună şi te cheamă la rugăciune, este mijlocul prin care te apropii mai mult de Dumnezeu şi de îngeri. Este mjlocul prin care tu poţi să simţi un glas ceresc, o muzică dincolo de omenesc. Deci pentru mine asta este lucrul cel mai semnificativ: este un glas din altă lume şi din lumea divinului, nu a umanului. Încerc să apropii muzica aceasta pământească pe care o crează un om, de muzica îngerească, care este creată de către îngeri. *Deci este legătura între pământ şi cer*. Pentru mine asta ar însemna: *legătura între uman şi divin, între ceea ce se vede şi ceea ce nu se vede, între ceea ce se cunoaşte şi-ntre ceea ce nu se cunoaşte*. [···] Asta v-o spun nu ca..., poate pentru alţii, nu dau nici o importanţă acestor sunete pe care le exprimă toaca, dar pentru mine este, când poate eu uit de toţi care mi-au făcut vreun rău şi-n ziua aceea şi-n alte zile. Deci, atunci încerc să devin mai bun şi io cred că devin mai bun atunci, că simt că mă uşurez"[498].

Toaca nu este, deci, o creaţie pur estetică sau culturală, *este un text liturgic cuprins într-un act liturgic*, *este o rugăciune*, fiind mijloc de înălţare a omului spre Dumnezeu.

„Toaca e puţin mai dură, mai austeră, după aceea vine muzica, care e mai caldă. Dacă toaca adună la biserică, psalmul face trecerea între aceste elemente sonore emise de toacă şi clopote, care la rândul lui ne deschide porţile inimii, respectiv ale rugăciunii inimii cu care pleacă monahul din biserică şi intră apoi în rugăciunea minţii, în tainica-i chilie"[499].

9.2.2. „Bătaia de toacă are şi un aspect de mistică şi asceză, *fiind legată de aşa-zisa crucificare lăuntrică prin rugăciune*"[500].

[497] Nichifor Crainic, *Nostalgia Paradisului*, Iaşi, Editura Moldova, 1994, p. 135.
[498] I. mg. 5769 II f AIEF, m. Varlaam Coroian, 34 ani, M. Polovragi (GJ), 01.08.1993.
[499] I. episcop Ioan Selejan, Miercurea-Ciuc, 18.10.1994.
[500] I. 89, ieromonah Daniel Stoenescu, 29 ani, M. Prislop (HD), 19.07.1986.

Prin semnificația crucii cuprinsă în gesturi, prin simbolica generală a toacei (v. cap. 4, 4.5.2.3.), prin poziția pe care o formează tocaşul şi toaca, *ea este un simbol al muceniciei, al hristificării*.

Prin prezența sa în momentele esențiale ale vieții monahului şi în actele sale fundamentale, ca simbol al *crucificării*, ca mijloc de ridicare a omului spre Dumnezeu, *toaca este coloana cerului* (v. cap. 4, § 4.4 şi 4.5): *stâlp al naşterii în Hristos, stâlp de nuntă* – ca taină a unirii omului cu Hristos prin călugărie şi prin moarte –, *stâlp profilactic* – ca armă contra diavolului şi izvor al virtuților şi al vieții, al renaşterii în Hristos.

9.2.3. Simbolicii crucii i se aadaugă simbolica aspirației spre unirea cu Dumnezeu prezentă în simbolica numerelor dominante în ritmica de toacă (v. cap. 6, § 6.5.) şi a semnelor realizate în tehnica instrumentală – cercul, triunghiul, spirala (v. cap. 3, § 3.8). Însuşi principiul acumulării ce guvernează ritmul toacei apare, în fine, ca un simbol al aspirației de autodepăşire a sinelui prin acumulare în plan duhovnicesc.

Prin rugăciunea pe care o conține şi o realizează şi prin întreaga sa simbolică, toaca este treaptă şi simbol al scării raiului, *„stâlp de foc unind cerul cu pământul"*.

Frumosul şi binele, spune Dionisie pseudo-Areopagitul, sunt cauza mişcărilor sufleteşti ce stau la baza cunoaşterii. În natura inefabilă a frumosului transcendent lucrează marea putere de atracție, prin care stau minunata ordine ierarhică şi unitatea în varietatea cosmosului. Din pricina acestei atracții irezistibile, ce se exercită asupra făpturilor mişcându-le spre cauza lor divină, frumosul se numeste *kalós*, adică puterea care cheamă, derivându-l din verbul *kaleo* = eu chem. Divina dragoste a frumuseții transcendente – *filocalia* – e astfel nu numai un reflex de strălucire a luminii de sus peste lume, dar şi un apel, o chemare, o atracție permanantă a lucrurilor către obârşia lor comună de dincolo de timp şi spațiu[501]şi totodată către vocația lor în Hristos, „în noul Adam".

[501] Dionisie pseudo-Areopagitul, *Numele...,* op.cit, cap. 4, § 10; Nichifor Crainic, *Nostalgia...,* op. cit., p. 107.

Anexa 1

LEGENDE DESPRE TOACĂ

1. „Toaca este pe fața pământului de când cu Noe, înaintea potopului. Atuncea a tocat ca să se adune toate vietățile cu mici cu mari în corabie. Șoarecele a ros corabia ca să se înece şi Sfântul Ion a scos mănuşa şi a aruncat-o în corabie şi a prefăcut-o în pisică ca să-l prindă. Adecă mănuşa lui Noe.

Corabia înseamnă biserica. Că cel ce vine în biserică nu se va îneca, că acolo în biserică găsim tot adevărul. Astea sunt pilde. *Ucigă-l toaca* sau *ucigă-l sfânta cruce* că el e satana, el e şoarecele din corabie care umblă să deruteze lumea” [502].

2. „Pentru prima dată toaca a fost construită de către Noe, ca un semn de a aduna toate animalele şi vietățile pământului care existau sub cer pentru a intra în corabie. La semnul lui Noe, când s-a bătut toaca, toate vietățile pământului au venit şi s-au sălăşluit în corabia lui Noe, câte două perechi de parte necurată şi câte 7 perechi curate, de animale. Astfel în țara noastră nu există biserică, nu există locaş de cult unde să nu se tragă, să nu se bată toaca”[503].

2a. „Când lui Noe i-a poruncit Dumnezeu să adune în corabie câte două animale curate şi necurate, Noe a întrebat cum să adune el atâtea animale? I-a poruncit Dumnezeu să facă o toacă de lemn şi să toace împrejurul corăbiei şi aşa să se păstreze viața pe pământ până după retragerea apelor, după potop. Şi aceasta este semnificația toacei împrejurul bisericii, că toate bisericile sunt în formă de nave. Şi aşa cum atunci la glasul toacei s-au adunat animalele şi oamenii la corabie în *Vechiul Testament*, aşa acum se adună la biserici credincioşii tot la glasul toacei şi al clopotului care înseamnă glasul lui Dumnezeu. Acum, în *Noul Testament*, toaca, care însemna chemarea trupurilor, acum înseamnă chemarea sufletelor la corabie” (la biserică, la rugăciune, nota n., C.C.).[504]

2b. „Dumnezeu a vrut să piardă pământul şi a spus lui Noe să facă o corabie şi Noe a făcut o corabie în forma crucii. Şi după ce a terminat-o a spus: «Doamne, cum să adun eu păsările să intre în această corabie?» Şi atuncea Dumnezeu i-a spus aşa: «Iei o scândură şi un ciocan şi bați împrejurul corăbiei. Şi la acest sunet toate păsările vor veni în corabie şi se vor aşeza la locul lor», cu înțelepciunea de la Dumnezeu dată păsărilor.

Biserica închipuie corabia lui Noe, iar maica care toacă închipuie pe Noe şi maicile care vin la biserică închipuie păsările şi viețuitoarele care intră în corabie. Asta-i ca o legendă, aşa, am auzât-o şi eu. Şi o taină a lui Dumnezeu a fost şi cu animalele care s-au strâns îmblânzite şi au intrat în corabie”[505].

2c. „Toaca este pe fața pământului de la Noe, când a bătut şi a adunat toate păsările şi animalele şi le-a salvat de la moarte. Biserica, simbolic, este ca o corabie care este condusă în chip nevăzut de Iisus Hristos, care ne-a salvat sufleteşte de la moarte prin învierea sa. Toaca este semnul prin care Biserica ne cheamă la rugăciune”[506].

2d. „Atunci când Noe trebuia să intre în corabie a tocat la fel ca la mănăstire cu un ciocan într-un lemn ca să se adune toate animalele (perechi) care aveau poruncă de la Dumnezeu să intre în corabie.

---

[502] I.33864, Doroteea Darie, 60 ani, M. Pasărea, 15.08.1991; v. varianta completă în Elena Niculiță-Voronca, *Datinele şi credințele poporului român*, vol. I, Cernăuți, 1903, p. 20-21; Tudor Pamfile, *Povestea lumii de demult după credințele poporului român*, Bucureşti, 1913, p. 129-130.

[503] I. Mg. 5769, Varlaam Coroian, 34 ani, M. Polovragi (GJ), 01.08.1993.; v. variante prescurtate în: I. 33909, maica Patelimona, 63 ani, M. Vladimireşti (Galați), 30.07.1992.; I. 33870, Macovei Teodora, 63 ani, M. Antim (Bucureşti), 06.06.1992; I. 33922, Zosima Bunea, 82 ani, M. Răteşti (Buzău), 02.08.1992; I. 33968, Lavrentia Grosaru, 58 ani, M. Polovragi, 01.08.1993; I. 33971, Minodora Constantinescu, 59 ani, M. Polovragi, 01.08.1993.

[504] I. 33960, Florentina Mocanu, M. Tismana, 28.07.1993; v. varianta în Tudor Pamfile, *Povestea...*, p. 128.

[505] I. 33858, Eftimia Pascu, 63 ani, M. Pasărea, 29.07.1991.

[506] I. 33855, m. Filofteea, M. Pasărea, 29.07.1991.

Asta semnifică că prin bătaia toacei maicile din mănăstire să meargă la slujbă. Biserica semnifică corabia lui Noe”[507].

2e. „În *Vechiul Testament*, când Dumnezeu i-a poruncit lui Noe să adune 7 perechi de animale, el nu putea să cheme pe fiecare în parte şi atunci, inspirat de Sfântul Duh, a bătut în toacă. După ce-a bătut toaca animalele au început să se strângă. Dacă omul poate fi condus de Dumnezeu, cu atât mai uşor animalul poate veni la porunca lui, fiind o făptură creată de el. În *Noul Testament*, corabia lui Noe preînchipuie biserica lui Hristos, iar cei care intră în corabie sunt creştinii care intră”[508].

2f. „Bătutul toacei simbolizează chemarea sufletelor la biserică. Adică Noe, când a bătut toaca în jurul corabiei, atunci toate animalele s-au adunat şi s-au suit în corabie. Că însăşi toaca are o rezonanţă sufletească. Bătutul toacei este un simbol biblic. Sunetul toacei este ceva pios”[509].

3. „În timp ce Noe îşi construia arca şi ceea ce construia ziua, noaptea, diavolul îi dărâma. Dărâmându-i, el s-a necăjit vreo două, trei zile. Rugându-se la Dumnezeu, un înger îi spune: «Dacă vrei să faci arca fără să te mai supere diavolul, atunci alege o bucată de lemn mai uşoară şi care să aibă rezonanţă, să sune bine şi loveşte în ea, dând ocol lemnelor de la arcă», care erau răspândite de diavol. Şi-n timp ce făcea acest lucru, lemnele singure s-au adunat înapoi precum el le pusese şi astfel, Noe n-a mai avut necazuri cu arca. A construit-o”[510].

3a. „Noe a primit poruncă să facă corabia şi a lucrat 300 de ani la ea. A încheiat-o şi când a terminat de încheiat s-a dărâmat. Supărat, dar nu descurajat, o-ncheie pentru a doua oară; şi a doua oară se dărâmă şi atunci hotărăşte să o lase aşa. În acest moment apare un înger cu o scândură şi un ciocan în mână şi-ncepe să bată în scândură, sub formă de toacă. În acest moment lemnele una câte una au început să se-ncheie să formeze corabia.

Tâlcuirea: lemnele suntem noi credincioşii, care la auzul toacei venim la biserică şi formăm în chip simbolic şi spiritual corabia lui Hristos”[511].

3b. Pe timpul lui Noe, „când Dumnezeu i-a poruncit să facă o corabie cu care va scăpa de potop, nu-i stăteau scândurile. Şi atunci, prin vedenie, Dumnezeu i-a poruncit să bată-n una din scânduri. Astfel făcând Noe şi-a întemeiat corabia, ceea ce în ziua de azi înseamnă biserica. Deci prin bătaia toacei cheamă credincioşii la biserică”[512].

3c. „Semnificaţia toacei provine di la Noe care a făcut corabia înainte di potop. După textul *Bibliei* cum vine. Să spune că când lucra la corabie, noaptea venea înjerii cei răi şî desfăcea lemnele şî le arunca. Atunci Noe a avut poruncă să ia o scândură din alea aruncate şi să lovească într-însa mergând în jurul corăbiei. Şi scândurile se adunau singure şi se prindeau la loc ca la-nceput, cum au fost puse. De-aicea simbolul creştinesc de a se bate-n toacă să vină credincioşii la biserică, care este corabia mântuirii noastre. Deci toaca şî clopotele sunt chemarea creştinilor la rugăciune”[513].

3d. „Din *Biblie*, Dumnezeu i-a spus lui Noe să facă o corabie, a tocmit meşteri şi ceea ce lucra ziua, noaptea se desfăcea. Şî ci sî facî, ci sî facî. Atunci o luat un ciocan di lemn cum avea acolo şî au început să bată în scândură. Şi de atunci nu s-au mai strâcat scândurile. Şî se bate toaca în jurul bisericii, care e ca o corabie”[514].

3e. „Era sfânt Noe şi-şi făcea corabia. Ş-o venit diavolul şi i-o luat scândurile şi el nu le mai găsea. Şi Noe a luat o scândură ş-un ciocan şi-o început să bată. Şi diavolii când auzeau, toţi au adus toate scândurile (înapoi). Când bătea toaca toţi diavolii fugeau”[515].

---

[507] I. 33927, Steluţa Stan, M. Răteşti (Buzău), 01.08.1992.

[508] I. 34077, Gabriel Oprea, 19 ani, Ploieşti, inf. la M. Dintr-un Lemn (Vâlcea), 22.08.1993.

[509] I. 140, Teodosie Şerban, 55 ani, M. Cozia, 25.06.1989.

[510] I. Mg. 5770 II i, Casian Dinescu, 40 ani, stareţul M. Gura-Motrului (GJ), 03.08.1993; v. varianta în Tudor Pamfile, *Povestea...*, p. 129-130.

[511] I.34093, Vichentie Punguţă, stareţul M. Negru Vodă (Câmpulung-Muscel), 26.08.1993.

[512] I.33886, Zamfiriţa Stan, 19 ani, M.Saon (Tulcea), 28.07.1992.

[513] I. 33942, Anatolie Bujor, 64 ani, M.Ciolanu (Buzău), 05.08.1992.

[514] I. 33891, Ecaterina Bujor, 32 ani, M.Saon (Tulcea), 28.07.1992.

[515] I. 117, Paraschiva Dumitrache, 20 ani, M.Vasiona (Timiş), 21.07.1989.

3f. „Noe, cică, atunci când a făcut corabia, noaptea pe când dormeau oamenii acolo, diavolul venea şi le risipea lemnele. Şi Dumnezeu i-a spus să facă o toacă şi va fugi diavolul. Multe din popor... Omul când aude toaca şi-aduce aminte de rugăciune şi de Dumnezeu"[516].

3g. „A fost un secret între Noe şi Dumnezeu să facă corabia. Şi el s-a scăpat şi i-a spus vestea asta soției. Şi prin soție a aflat vestea asta şi satana şi când s-a dus în pădure după lemne, nu a mai găsit nici un lemn. Şi atuncea s-a rugat la Dumnezeu şi a venit îngerul şi i-a spus să facă o toacă din lemn şi să înconjoare pădurea de trei ori şi să toace. După ce a făcut asta a găsit lemne"[517].

4. „Când Noe şi-o făcut corabia, i-o dat poruncă Dumnezeu să bată într-o doagă că nu se-nchegau doagele. Şi atunci s-o-ncheiat doagele şi s-o făcut corabia că o-nceput potopul"[518].

5. „Iisus Hristos a fost răstignit pe cruce în vinerea patimilor la ora 12 amiazi, a stat 3 ore pe cruce, a sfințit sfânta cruce cu sângele lui Dumnezeu şi la ora 3 a fost luat de pe cruce jos şi aşezat în mormânt. Atunci au fost 3 ore beznă. Deci sfânta cruce are o putere mare dumnezeiască asupra creştinilor care se roagă, se închină şi fac semnul crucii pe fețele lor. Sâmbăta la ora 12 la amiazi s-a coborât Iisus Hristos la talpa iadului şi a zis: «Luați o scândură şi bateți cu un ciocan ca să audă toți cei din iad care au crezut în Dumnezeu să iasă la Înviere». Pe urmă a zis: «Luați şi bateți cu două ciocane ca să audă şi cei de la talpa iadului, să iasă toți la Înviere».

Astea sunt tradițiile românilor, care au un sâmbure de adevăr"[519].

6. „Când a ieşit din corabie să vadă dacă pământul e uscat, a bătut toaca ca să strângă păsărelele pe care le-a trimis să vadă"[520].



Arca lui Noe. Mozaic din Catedrala San Marco, Veneția

[516] I. 136, Daniil Băicuş, 78 ani, M.Cozia, 25.06.1989.

[517] I. 33880, Meropia Aftene, 30 ani, M.Cilic-Dere (Tulcea), 27.07.1992; v. varianta completă în Elena Niculiță-Voronca, *Datinile...*, p. 20-21.

[518] I. 33885, sora Ana, M. Saon (Tulcea), 28.07.1992.

[519] I. 33962, Evlogia Orăşteanu, 65 ani, M.Tismana (GJ), 29.07.1993.

[520] I. 33925, Porfiria Ion, 65 ani, M. Răteşti (Buzău), 02.08.1992.

Anexa 2

DIMENSIUNILE INSTRUMENTELOR

Anexa 2a. Toaca manuală

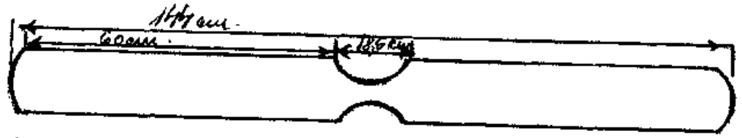
Inf. ~~Text magnetofon nr.~~ 34.035

Gen.: Toacele de mână Inf.:

Orig.: Mân. Văleni (jud. Argeș) Culeg. C. Cristescu la: m. Văleni în: 19.08.1993

Sunt 3 toace de mână, de forme și dimensiuni diferite.

1)



l = 11

g = 2,7 cm.

l părții de susținere = 3,5 cm.

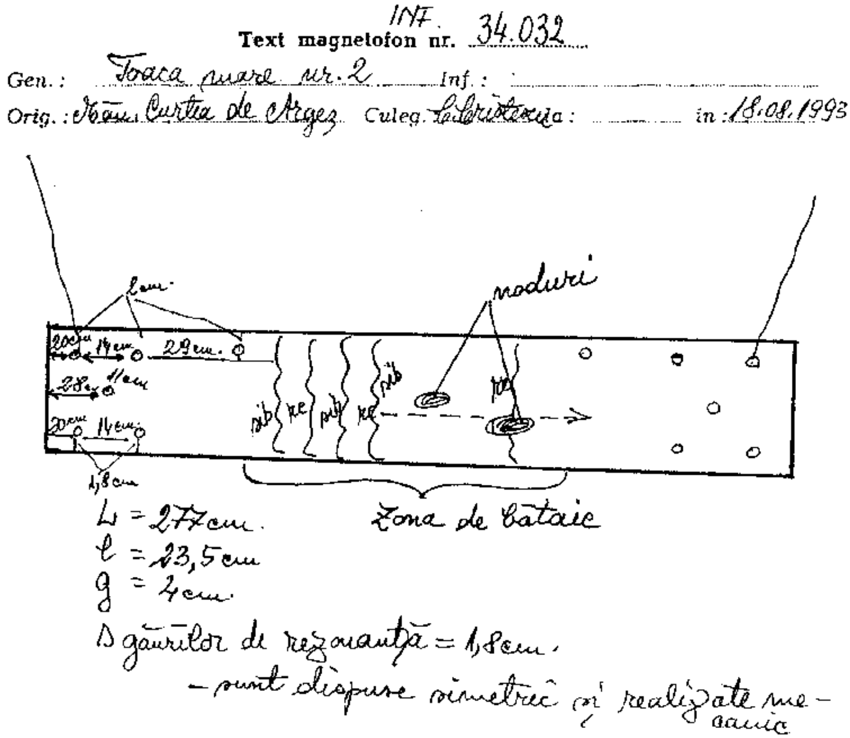
Sunt scrise nume pe toacă.

Nr.	Mănăstirea	Anul măsurării	L cm	L. părții de bătaie	l. părții de bătaie cm	G. cm	L.părții de susținere	l.părții de susținere	Nr. găuri	D. găuri
1	Timişeni	1989	199		20-16		43	5		2
2	Stânişoara	1989	201	92,5	8,8	2	16	4	2x3	0,9
3	Cozia	”	226	104	11,5	1,5	18	2	2x2	1.3
4	Turnu	”	197	84,5	9	2	28	5,5	2x4	1
5	Govora	”	267	124	10	2,1	20	6,2	2x3	2 1,3
6	Hurezi	”	≈201	90-92,5	≈12	3	17,5	3,8	2x3	1,5
7	Tismana	1993	187	86	8	1,7	15	6		
8	”	”	194,5	7,5-10		2	19	5	2x5	1
9	”	”	133	58-59	9,2	1,7	14	5		
10	”	”	114	49	10	2,2	16	3,5	3	1,3
11	”	”	243	113 -114	11	2,3 1,1	16	6		
12	Lainici	”	190		11	2		5,5	2x3	1,5
13	Polovragi	”	218	95	11	2,1	28		2x2	0,5
14	”	”	202	91	11	1,9	20		2x3	0,7 1,2
15	Sf. Treime - Strâmba	”	200	93	9	2	15	4	2x3	1,4

Nr.	Mănăsti-rea	Anul măsu-rării	L cm	L. părții de bătaie	l. părții de bătaie cm	G. cm	L.părții de susți-nere	l.părții de susți-nere	Nr. găuri	D. găuri
16	”	”	146,5	63-64	13	2	19,8	5		
17	”	”	138,5	59-60	10,8	2,5	21	4,5		
18	”	”	133	58	10,5	2	17	5		
19	”	”	162	73	11	1,5	16	4		
20	”	”	153	≈67	10	0,2	18	4	2x3	1,5
21	”	”	137	≈60	10	1,5	18	4		
22	Gura Motrului	”	256,5	117	10	1,5	22	3,5	2x3	0,9
23	”	”	229	105,5	10	2,3	18	5		
24	Sf.Ana - Orşova	”	220	96+8	9,5-7	1,9			2x5	0,7
25	Cârcea	”	149	65	9,3	2,2	12	3	2x1	2
26	Văleni	”	144	63	11	2,7	18	3,5		
27	”	”	200	≈95	12,4	1,9	29	6	2x7	2 0,7
28	”	”	156,5		15,2	1,6	42	6,5	2x3	1,5
29	Dintr-un Lemn	”	218	95	11	1,9	20,6	6	2x3	2,5
30	”	”	166	65	10,3	2,5	19,4	6	2x3	1
31	”	”	123	53	10,5	1,8	12,3	5,5		
32	Surpatele	1993	210	86,5	10,2	2	29	3,5		
33	”	”	196	98	9,8	2,8	17,5	5,5		
34	Surpatele	”	258	121	9,7	2	15	5,6		
35	Bistrița (Vâlcea)	”	243	94	13	2	51	5,5		
36	Negru-Vodă	”	280		5,5-9,5	2,5			1	0,9
37	Nămăieşti	”	220	101	6,8-12,3	2,5	17,5	6		
38	Putna	1983	288	136,5	6,5-10	2	15	6		
39	Sucevița	”	294	138,5	9	1,5	17	4,7	2x3	2,2
40	Moldovița	”	245	114,5	7,5-11	2	16	6	2x4	1
41	Pasărea	1991	201	94-95	14	2	12	4,5		
42	”	”	264	122	9-9,8	2	19	4	2x4	1
43	”	”	251	109-112	12	2,5	22,5	5,5	2x4	2,5
44	Cernica	”	260	120-121	5,5-9,5	1	19	5	2x5	0,7
45	”	”	281	125	11-12	2,5	31	6	2x3	1,7
46	”	”	300	139-142	5,5-10	1,8	19		2x5	0,5
47	”	”	311,5	144-146	7,5	4	21		2x3	0,7
48	Cilic-Dere	1992	248	114	6-9,5	2	20		2x5	0,7
49	Saon	”	189	77-78	8,5	2,5	20		1	

Nr.	Mănăsti-rea	Anul măsu-rării	L cm	L. părții de bătaie	l. părții de bătaie cm	G. cm	L.părții de susți-nere	l.părții de susți-nere	Nr. găuri	D. găuri
50	Cocoşu	”	205	93,5	3,5-...	2,5	18	3,5		
51	Vladimi-reşti	”	163	73	10	2,5	17	2	2x1	1
52	Răteşti	1992	150	57,25	16,3		35,5			
53	Ciolanu	”	183,5	83,3	8	2,5	12			
54	Barbu	”	195	86	8,7	2	10	6,5 5,5		
55	Podu-Bulgarului	”	146,5	63	9,7	2	19,5	6	2x3	0,8
56	Gai	1986	167	73,8	11,5	3	19,5	6		
57	”	”	179	79,5	≈12,5	2,7	20	6		
58	Bodrog	”	229	≈100,5	10	2,3	28	4,5		
59	Prislop	”	190	≈80,3	10	1,9	29,5	4,5	2x6	1,4
60	Prislop	1986	189	≈82,5	8	1,8	24	4,3	2x6	1

Anexa 2b. Toaca mare



Nr.	Mănăstirea	Anul mă-su-rării	L. cm	l. cm	G cm	Nr. găuri rezonanță	D. găuri rezo-nanță	Acordaj
1	Izbuc	1988	241	27	4	2x3+2	1,5	
2	Rarău	”	302	26	3	2x5+2	1	
3	Nicula	”						toacă de metal
4	Timişeni	1989	300	33	4,5-5	2		
5	Vasiova I	”	310	21	3	2		
6	Vasiova II	”	300	34,5	3	2x3	1,5	
7	Izvoru Miron	”	180-170	16,5	3			M
8	Stânişoara	”	362	13,5-16,5		2x5+2	1-0,8	M_6
9	Cozia	”	240-246	22	5,3	2x2+2	3	
10	Turnu I (de jos)	”	245	22,5	4	2		3M
11	Turnu II (de sus)	”	317,5	15	3,5	2		
12	Govora	”	423	24-22,5	4	2	3	
13	Hurezi	”	269	19,2	4	2x4+2	2,5	
14	Tismana	1993	317	25	3,8	2x2+2	2	4P
15	Lainici	”	275	25	4	2x5	2	

Nr.	Mănăstirea	Anul mă-su-rării	L. cm	l. cm	G cm	Nr. găuri rezonanță	D. găuri rezo-nanță	Acordaj
16	Polovragi	”	290-286-282	21	3,5	2x2+2x2	1,6 1,5 1,3	
17	Strâmba	”	196,5	25,5	3,5	2x4	1,5	
18	Gura-Motrului	”	204	27	5	2	3	
19	”	”	237-226	18	3,5	2	3,4	
20	”	”	91-82	16,5	5,5	2	1,4	
21	Sf. Ana - Orşova	”	195	33	4	2	2,5	
22	Jitianu	”	257	17,5	4	2x3	2	
23	Cârcea	”	233-222	18,5	2,9	2x1+2	3	
24	”	”	155	21	4			
25	Curtea de Argeş	”	264	30	2,3	2x1+2	13	
26	”	”	277	23,5	4	2x5+2	1,8	3M
27	Văleni	”	304	29	3,5	2x3+2	2,2	pare mono-timbrală
28	Dintr-un lemn I	”	160,5	28,8	2,4	2	2,3	
29	Dintr-un lemn II	”	255	16,8	3,5	2x3+2	2,5	
30	Surpatele	1993	245	21,6	3,6	2	1,2	re_1-fa#-la-re_2
31	Bistrița (Vâlcea)	”	183	18,5	2,5	2	1,3	
32	Negru Vodă	”	254	18-20	4,8-5	2		
33	Nămăieşti	”	248,5	23,5	4	2x5	2,1	
34	Putna	1983	346	33	4	2x4+2	2,5	
35	Sucevița	1983	377	19	3,5	2x5+2	2,5	arp. M6
36	Moldovița	”	307	18	5,3	2x7+2	2 2,5 3	3m
37	Vatra Moldoviței (sat)	”	243	20	5	2x5	2	
38	Bistrița (Neamț)	”	416	29,5	4,5	2x26+2	2,2 3,5	
39	Văratec	”	416	24-26	5	2x5+2	2,5	
40	Agapia	”	295	19	3,5	2x5	2	
41	Sihla	”	312	24	4,2	2x5	1,5	
42	Sihăstria	”	379	24,4	3,6	2x4	2,5	
43	Secu	”	430	28,5	5,2	2x5+2	2,5	
44	Neamț	”	351,5	20	5	2x4	1,9	
45	Pasărea	1991	304	28-28,5	4	2x4+2	2,5	cvart-sext-acord major
46	Cernica	”	397	27	4,5	2x3+2	3,8	mi, sol
47	Cilic-Dere	1992	175	23,5	3,3	2x6	1,7	

Nr.	Mănăstirea	Anul mă-su-rării	L. cm	l. cm	G cm	Nr. găuri rezonanță	D. găuri rezo-nanță	Acordaj
48	Saon	”	285	30	4,7	2x3+2	1,5 4,5 7	
49	Cocoşu	”	322	18	4,4	2x4+2	1,3	
50	Vladimireşti	”	408,5	25,5	4,5	2x6+2	1,7-2 1,2	
51	Rătești	1992	195-199		2	2	1,5	
52	Ciolanu	”	245	1,9	2	2x3	1,5	concavă
53	”	”	208,5	22,3	5,3	6	var.	
54	Barbu	”	297	27	4,3	2x5+2	1,7 2,4	cvartă
55	Podu-Bulgarului	”	197,5	19,2	2,3	2	1,6	
56	Gai	1986	130	15,5-17	2,7	2		
57	”	”	145	33	2,7	2	1,5	
58	Bodrog	”	300	29,4	5,5	2x10+2	2 3	
59	Prislop	”	161	25,5	4,3			

Anexa 3

FORME DE TOACĂ

Anexa 3a. Toaca de mână

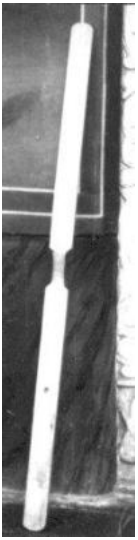

Fig.1. M. Ciolanu


Fig. 2. M. Vladimirești

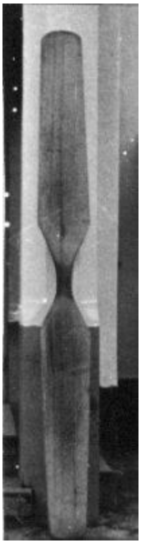
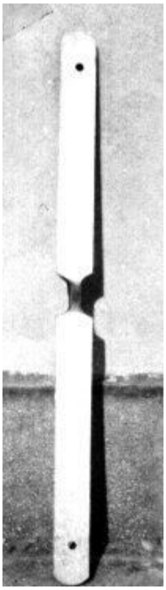

Fig. 3. M. Timişeni


Fig. 4. M. Nămăieşti


Fig. 5. M. Cârcea

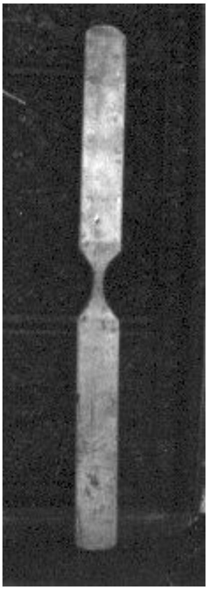

Fig. 6. M. Văleni


Fig. 7. M. Toplița

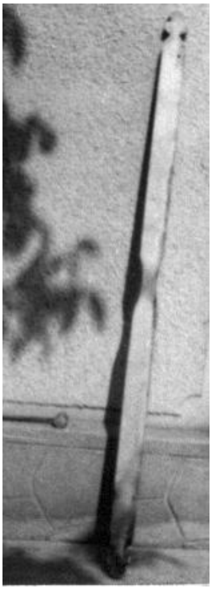

Fig. 8. M. Saon



Fig. 9. M. Răteşti



Fig. 10. M. Văleni

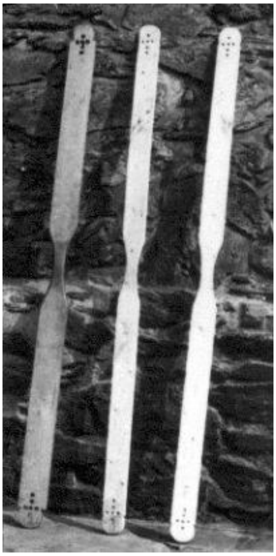


Fig. 11. M. Polovragi

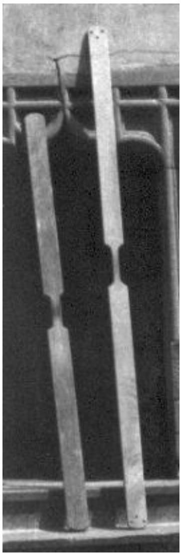


Fig. 12. M. Gura Motrului



Fig.13.
M. Rohia

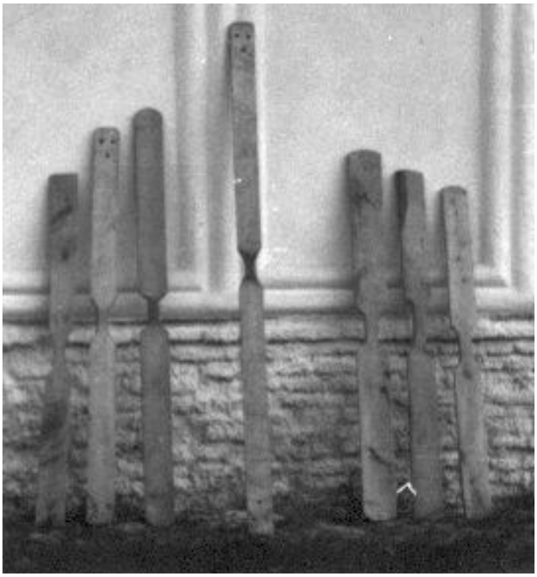


Fig. 14. M. Strâmba

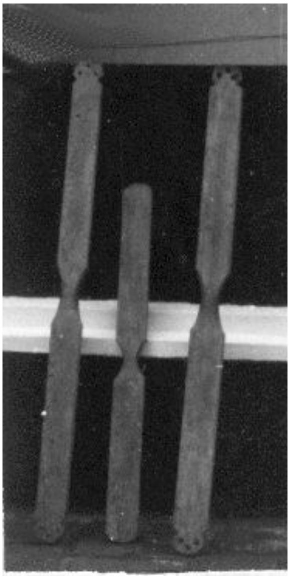


Fig. 15. M. Dintr-un Lemn





Fig. 16. M. Ciolanu

Fig. 16a. M. Timişeni



Fig. 16b. M. Hodoş-Bodrog



Fig. 17. M. Vladimireşti – procesiune pentru ploaie



Fig. 18. M. Vasiova – Toaca din Săptămâna Luminată



Fig. 19a, b, c. Chemarea la vecernie la M. Făgețel (HG);
acelaşi călugăr închinându-se înainte de a începe să cânte la strană.



Fig. 20a, b, c. Toaca în fața procesiunii cu Sfântul Epitaf la Adormirea Maicii Domnului
la Catedrala Ortodoxă Română din Miercurea-Ciuc (HG). Toaca şi încheie procesiunea,
încetând să bată după intrarea în biserică a ultimului credincios.



Fig. 21a, b, c. Procesiune cu moaştele Sfântului Ioan Gură de Aur la Catedrala Patriarhiei, Bucureşti; toaca deschide şi închide procesiunea.

Anexa 3b. Toaca mare

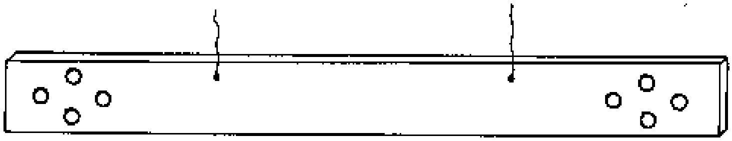


Fig. 1. M. Putna (forme asemănătoare la M. Sihăstria, Sihla)



Fig. 2. M. Negru-Vodă (Câmpulung-Muscel)

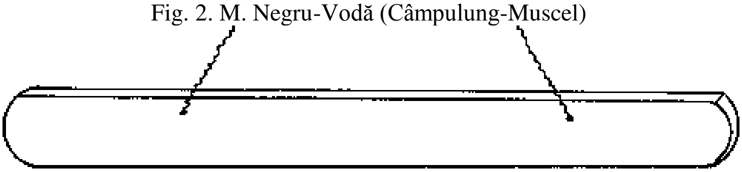


Fig. 3. M. Surpatele

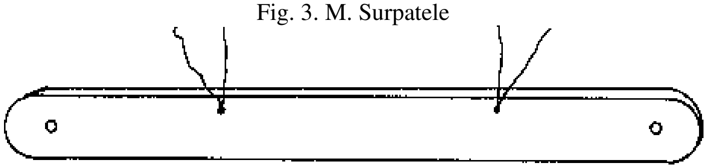


Fig. 4. M. Cârcea

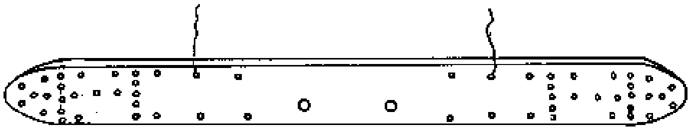


Fig. 5. M. Bistrița (NT)

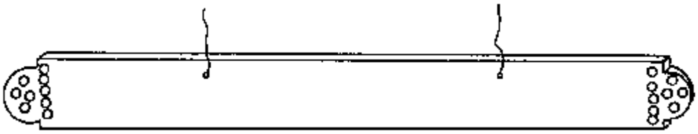


Fig. 6. M. Hodoş-Bodrog

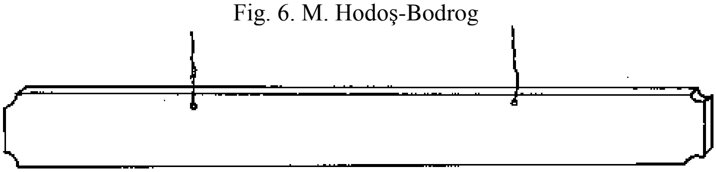


Fig. 7. M. Răteşti



Fig. 8. M. Cozia

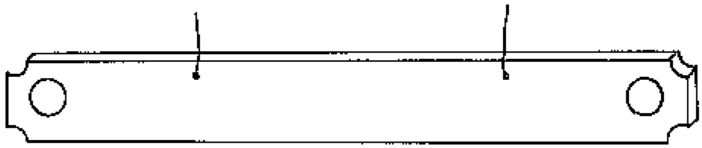


Fig. 8a. M. Curtea de Argeș

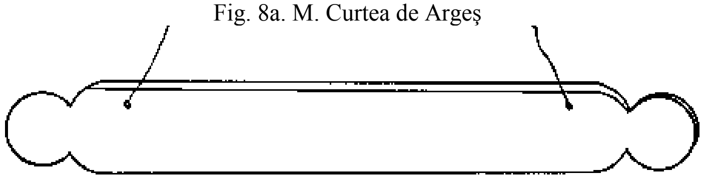


Fig. 9. M. Dintr-un Lemn

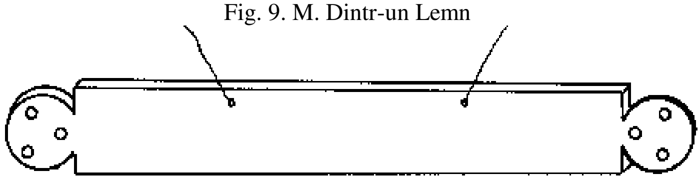


Fig. 10. M. Văleni

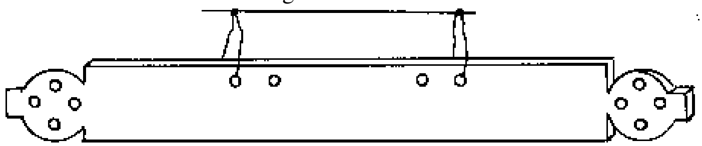


Fig. 11. M. Barbu



Fig. 12. M. Polovragi

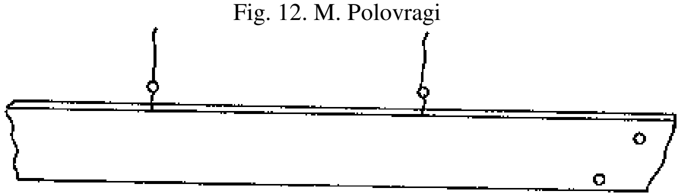


Fig. 13. M. Gura Motrului

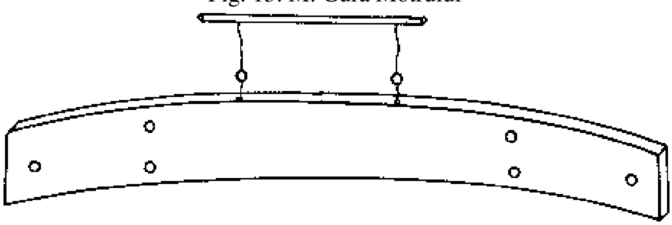


Fig. 14. M. Ciolanu



Fig. 15. M. Neamț

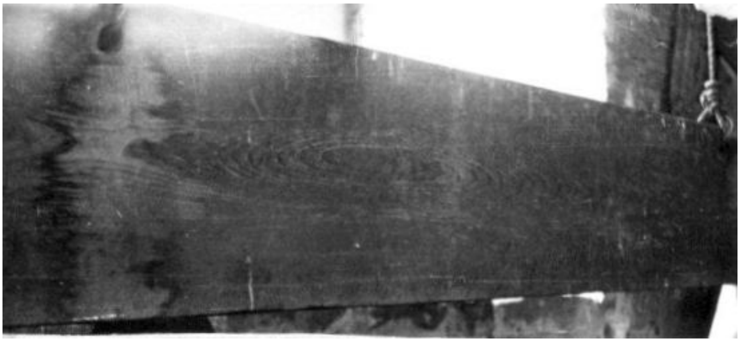


Fig. 16. M. Sihăstria



Fig. 17. M. Vasiova



Fig. 18. M. Vasiova



Fig. 19. M. Bodrog, arhimandrit Timotei Iftimie – poziție la toaca mare



Fig, 20. M. Bodrog, m. Ilarion Iancu – poziție la toaca mare

Anexa 3c. Tochița

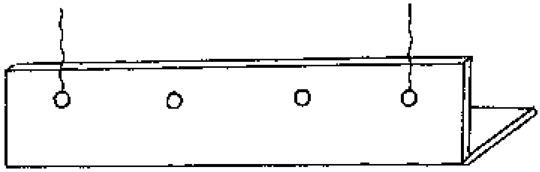


Fig. 1. M. Sfânta Ana (Orșova)



Fig. 2. M. Lainici

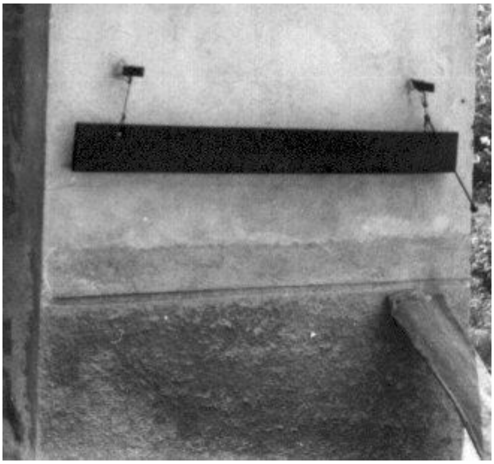


Fig. 3. M. Jitianu

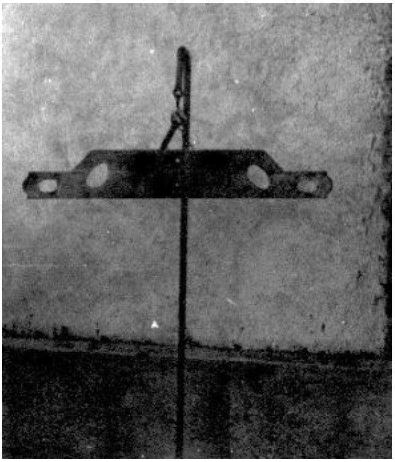


Fig. 4. M. Cârcea

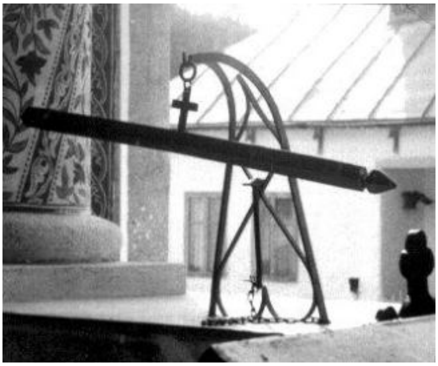


Fig. 5. M. Văleni



Fig. 6. M. Turnu

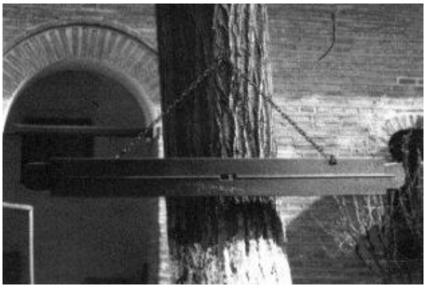


Fig. 7. M. Antim



Fig. 8. M. Văleni



Fig. 9. M. Bistrița (VL)

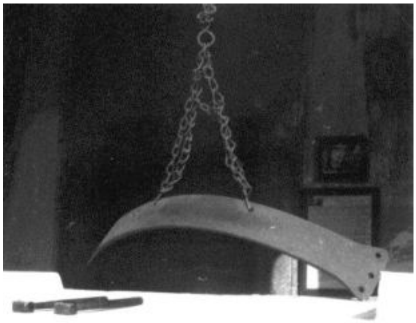


Fig. 10. M. Surpatele



Fig. 11. M. Barbu



Fig. 12. M. Hurez



Fig. 13. M. Polovragi

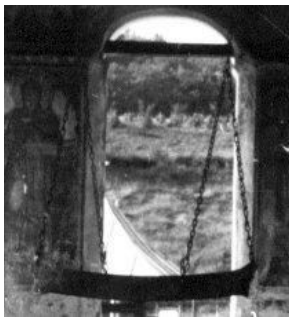


Fig. 14. M. Strâmba



Fig. 15. M. Gura Motrului



Fig. 16. M. Nămăieşti

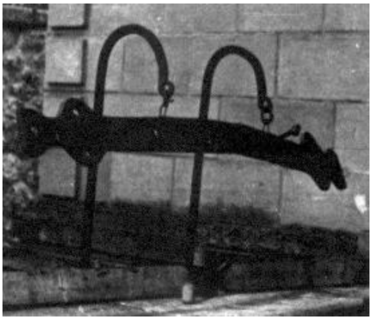


Fig. 17. M. Stânişoara

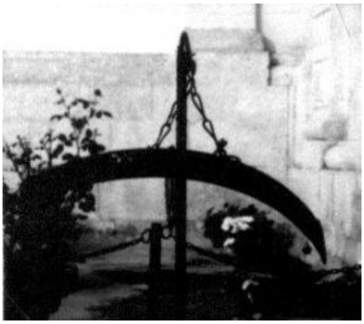


Fig. 18. M. Răteşti



Fig. 19. M. Vladimireşti



Fig. 20. M. Cilic-Dere



Fig. 21. M. Pasărea

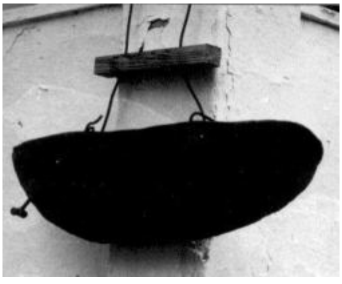


Fig. 22. M. Hodoş-Bodrog

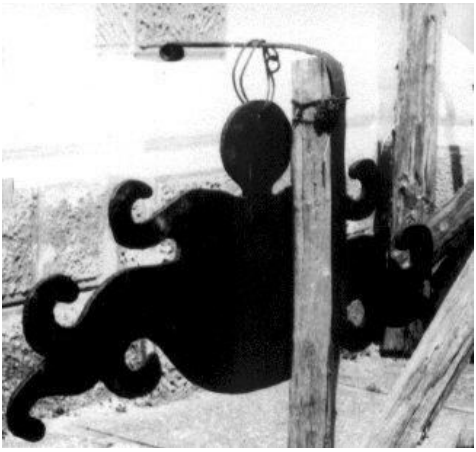


Fig. 23. M. Barbu



Fig, 24. M. Cozia



Fig. 25. M. Dintr-un Lemn

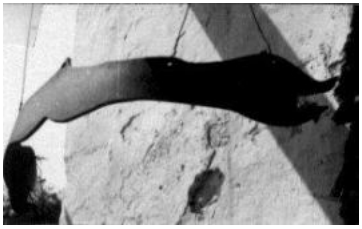


Fig. 26. M. Dintr-un Lemn



Fig. 27. M. Secu



Fig. 28. Mitropolia – Iaşi



Fig. 29. M. Strâmba

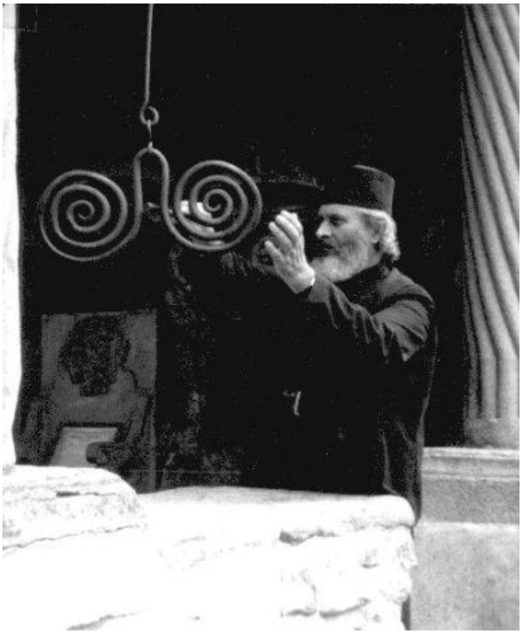


Fig. 30. M. Cozia – *bătând tochiţa la axion*



Fig. 31. M. Hurez – *bătând tochiţa la axion*

Anexa 3d. Ciocanele



Fig. 1,2. M. Ciolanu



Fig. 3. M. Surpatele

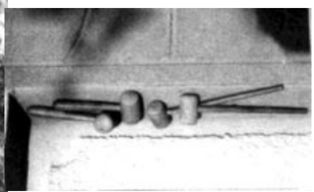


Fig. 4. M. Saon

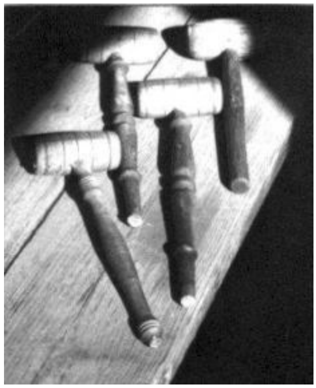


Fig. 5. M. Ciolanu



Fig. 6. M. Sfânta Ana (Orşova)



Fig. 7. M. Polovragi



Fig. 8. M. Dintr-un Lemn



Fig. 9. M. Polovragi



Fig. 10. M. Bistrița (VL)



Fig. 11. M. Barbu

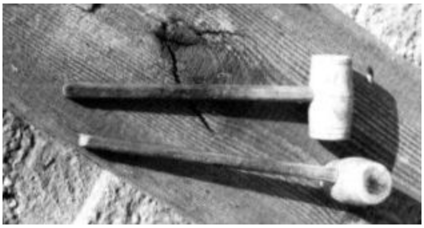


Fig. 12. M. Cârcea



Fig. 13. M. Cocoșu



Fig. 14. M. Cernica



Fig. 15. M. Strâmba



Fig. 16. M. Gura Motrului



Fig. 17. M. Surpatele – ciocuri



Fig. 18. M. Gura Motrului – cioc

Cioacane metalice pentru tochiță



Fig. 19. M. Văleni

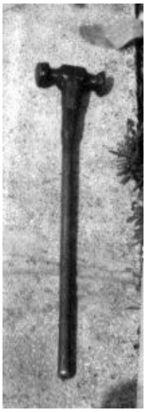


Fig. 20. M. Nămăiești



Fig. 21. M. Surpatele



Fig. 22. M. Cârcea



Fig. 23. M. Gura Motrului

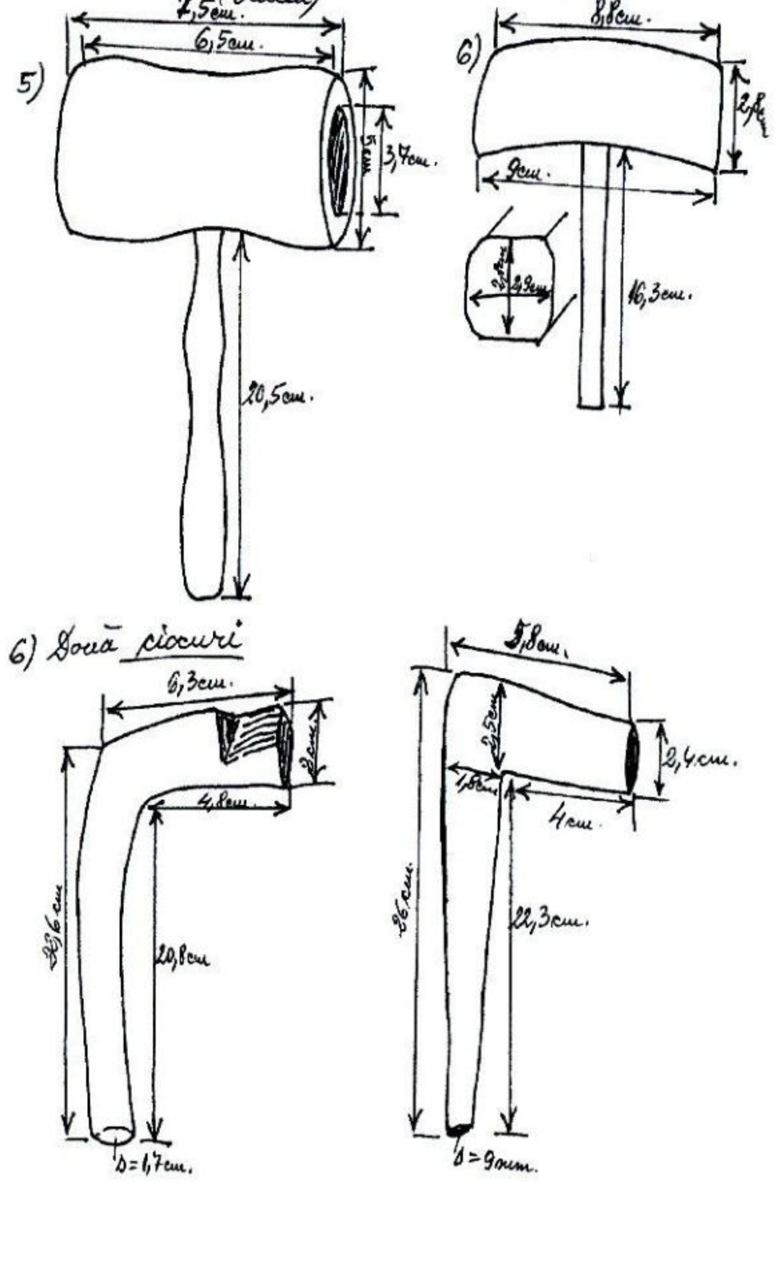


Fig. 24. M. Văleni

Text magnetofon nr. 33.047

Gen.: Forme de ciocane de toacă Inf.:

Orig. Jud. Surpatele (Vâlcea) Culeg. C. Cristescu în: m. Surpatele în 23.08.1993



Anexa 4

CATALOG DE PIESE ÎNREGISTRATE

Anexa 4a. Toaca de la mănăstiri

Nu menționăm numele culegătorului, deoarece culegerile au fost realizate exclusiv de autorul lucrării. La culegerile din anii 1983, 1986, 1988, 1989 şi 1991 a fost însoțită de Gabriela Cristescu.

Nr. crt.	Mg/Cas	Nr. în antolo-gie	Mănăstirea (județ)	Anul înregi-strării	Instru-ment	Performer (vârsta)	Cod
1	1/1(Mg)		Putna (SV)	1983	tm	m. Calinic Dumitriu	
2	1/2		”	”	”	”	
3	1/3		”	”	”	”	
4	1/4		”	”	”	”	
5	1/5		”	”	”	”	
6	1/6		Putna	”	T	Raveca Ungureanu	
7	1/7		”	”	”	”	
8	1/8		”	”	”	”	
9	1/9I		”	”	tm	m. Calinic Dumitriu	
10	1/9II		”	”	”	”	
11	1/9III		”	”	”	”	
12	1/9IV-V		”	”	”	”	
13	1/10		Putna	”	T	Aurel Ştirban, 22	
14	1/11		”	”	”	Gheorghe Curaciuc	
15	1/12		”	”	”	”	
16	1/13I		”	”	tm	Aurel Dumitraşcu	
17	1/13 II		”	”	”	”	
18	1/13 III		”	”	”	”	
19	1/13 IV		”	”	”	”	
20	1/14		Putna	1983	T	Constantin Cenuşe	
21	1/15		”	”	”	”	
22	1/16		”	”	”	”	
23	1/17I		”	”	tm	m. Calinic Dumitriu	
24	1/17 II		Putna	1983	tm	m.Calinic Dumitriu	
25	1/17 III		”	”	”	”	
26	1/17 IV-V		”	”	”	”	
27	1/18		”	”	T	Raveca Ungureanu	
28	1/19		”	”	”	”	
29	1/20		Putna	1983	T	”	
30	1/21 I		Sucevița (SV)	”	tm	m. Elpidia Păduraru, 61	

Nr. crt.	Mg/Cas	Nr. în antolo-gie	Mănăstirea (județ)	Anul înregi-strării	Instru-ment	Performer (vârsta)	Cod
31	1/21 II		Sucevița (SV)	1983	tm	m. Elpidia Păduraru, 61	
32	1/21 III		”	”	”	”	
33	1/21 IV		”	”	”	”	
34	1/22	64	”	”	T	”	42
35	1/23		”	”	”	Vartolomei Husarciuc, 57	
36	1/27I		”	”	tm	m. Agafia Vaifan	
37	1/24II		”	”	”	”	
38	1/24III		”	”	”	”	
39	1/25		”	”	”	m. Lucia Însurățelu	
40	1/26		”	1983	T	m. Paula Gheorghiță	
41	1/27.I		”	”	tm	m. Serafima Sofron	
42	1/27 II		”	”	”	”	
43	1/27 III		”	”	”	”	
44	1/27 IV		”	”	”	”	
45	1/28		”	”	T	m. Elpidia Păduraru	
46	1/29I	23	Moldovița (SV)	1983	tm	m. Irina Pântescu	386
47	1/29 II		”	”	”	”	
48	1/29 III		”	”	”	”	
49	1/29 IV		”	”	”	”	
50	1/30		”	”	T	m.Antonia Popescu, 59	
51	1/31		”	”	”	m.Arsenia Popescu, 50	
52	1/32	101	Bistrița (NȚ)	1983	T	m.Ioachim Giosanu, 29	65
53	1/33’		”	”	”	Constantin Ogod, 50	
54	1/33”	71	”	”	”	”	23
55	1/34		”	”	”	”	
56	1/35		”	”	”	Gheorghe Diaconu, 23	
57	1/36		”	”	”	m.Damaschin Popa, 24	
58	1/37		Moldovița (SV)	1983	T	m.Antonia Popescu,59	
59	1/38	100	Vatra-Moldoviței (sat) (SV)	”	”	Dumitru Antonesie, 73	50
60	1/39a I		Văratec (NT)	1983	tm	m. Onufria Nichifor, 50	
61	1/39a II		”	”	”	”	

Nr. crt.	Mg/Cas	Nr. în antologie	Mănăstirea (județ)	Anul înregistrării	Instrument	Performer (vârsta)	Cod
62	1/39a III		Văratec (NT)	1983	tm	m. Onufria Nichifor, 50	
63	1/39a IV		”	”	”	”	
64	1/39b	73	”	”	T	”	21
65	1/40		”	”	”	m. Daria Sandu, 45	
66	1/41		”	”	”	m. Venia-mina Buhăescu	
67	1/42		”	”	”	m.Frăsinica Jescu	
68	2/43		”	”	”	m. Iosefina Giosanu, 20	
69	1/44		”	”	”	m. Onisima Panaite, 24	
70	1/45 I		”	”	tm	m.Frăsinica Jescu	
71	1/45 II		”	”	”	”	
72	1/46		”	”	”	m. Onisima Panaite, 24	
73	1/47 I		Văratec	1983	tm	m. Tatiana Tincu	
74	1/47 II		”	”	”	”	
75	1/48	80	”	”	T	”	56
76	1/49		”	”	”	m. Isidora Arade, 58	
77	1/50		”	”	”	Ştefan Călin Ionescu, 5	
78	1/51	69	”	”	”	m. Isidora Arade, 58	16
79	1/52 I		Agapia (NT)	”	tm	m.Andreia Ştirban, 30	
80	1/52 II		”	”	”	”	
81	1/52 III		”	”	”	”	
82	1/52 IV		”	”	”	”	
83	1/53	66	Agapia	1983	T	m. Arsenia Ştirban, 39	33
84	1/54 I		Agapia	1983	T	m. Natalița Muraru, 59	
85	1/54 II		”	”	”	”	
86	1/54 III		”	”	”	”	
87	1/54 IV		”	”	”	”	
88	1/55	60	”	”	T	”	66
89	1/56 I	39	”	”	tm	m. Lucia Iacobceag	380
90	1/56 II	39	”	”	”	”	
91	1/56 III	39	”	”	”	”	
92	1/56 IV	39	”	”	”	”	
93	1/57	65	Agapia	1983	T	m.Andreia Ştirban, 30	34

Nr. crt.	Mg/Cas	Nr. în antologie	Mănăstirea (județ)	Anul înregistrării	Instrument	Performer (vârsta)	Cod
94	1/58 I		”	”	tm	m.Arsenia Ştirban, 39	
95	1/58 II		”	”	”	”	
96	1/58 III		”	”	”	”	
97	1/58 IV		”	”	”	”	
98	1/59	67	”	”	T	m. Filofteea Onțanu, 55	20
99	1/60		Sihla (NT)	1983	T	m. Constantin Tunza	
100	1/61		”	”	”	m.Constantin Popa, 26	
101	1/62		Sihla	1983	T	m. Ioan Savin, 43	
102	1/63		Sihăstria (NT)	1983	T	m. Ştefan Hobincu, 32	
103	1/64		”	”	”	”	
104	1/65		”	”	”	”	
105	1/67		”	”	”	m.Damian Petrincu, 58	
106	1/68		”	”	”	m.Nicodim Dincă, 45	
107	2/1 (Mg.)		”	”	”	”	
108	2/2		”	”	”	maica de la Agapia	
109	2/3	91	”	”	”	m. Mihai Prisicariu, 31	19
110	2/4 I		”	”	tm	”	
111	2/4 II		”	”	”	”	
112	2/4 III		”	”	”	”	
113	2/4 IV		”	”	”	”	
114	2/5		Sihăstria (NT)	1983	T	m. Nifon Burlacu	
115	2/6		”	”	”	m. Ştefan Moisa	
116	2/7		”	”	”	m. Mihai Prisicariu	
117	2/8		”	”	”	Gheorghe Loghin, 61	
118	2/9	93	”	”	”	m. Damian Petrincu, 58	22
119	2/10	103	”	”	”	m.Gherasim Buleargă, 50	77
120	2/11 I		”	”	tm	m. Ştefan Hobincu	
121	2/11 II		Sihăstria	1983	tm	Ştefan Hobincu	
122	2/11 III		”	”	”	”	
123	2/11 IV		Sihăstria (NT)	1983	tm	Ştefan Hobincu	
124	2/12	76	”	”	T	”	35

Nr. crt.	Mg/Cas	Nr. în antolo-gie	Mănăstirea (județ)	Anul înregi-strării	Instru-ment	Performer (vârsta)	Cod
125	2/13		Secu (NT)	1983	T	Florin Moraru, 16	
126	2/14	95	Secu	1983	T	m.Ghervasie Murariu, 52	40
127	2/15		”	”	”	Florin Moraru, 16	
128	2/16	99	”	”	”	m.Gherasim Condurat,65	48
129	2/17		”	”	”	m. Toader Dobreanu, 70	
130	2/18I		Neamț	1983	tm	m. Valerian Răchieru,61	
131	2/18I II		”	”	”	”	
132	2/18I III		”	”	”	”	
133	2/18I IV		”	”	”	”	
134	2/19		Neamț	1983	T	m. Valerian Răchieru,61	
135	2/20	74	”	”	”	m. Visarion Chirilă, 76	25
136	2/21		”	”	”	m. Dumitru Sauciuc, 22	
137	2/22	90	”	”	”	m. Visarion Chirilă,76	39
138	2/23		”	”	”	m. Dumitru Sauciuc	
139	2/24		”	”	”	m. Vasile Frăsinei,30	
140	2/25		”	”	”	m. Dumitru Sauciuc, 22	
141	2/26 I		”	”	tm	m. Valerian Răchieru,61	
142	2/26 II		”	”	”	”	
143	2/26 III		”	”	”	”	
144	2/26 IV		”	”	”	”	
145	2/27	79	Neamț	1983	T	”	47
146	2/28		”	”	”	m. Gavriil Trifon, 56	
147	2/29		”	”	”	m. Vasile Frăsinei, 30	
148	2/30		Neamț	1983	T	m. Gavriil Trifon, 56	
149	2/31 I (Mg.)		”	”	tm	Vasile Frăsinei, 30	
150	2/31 II		Neamț	1983	tm	Vasile Frăsinei, 30	
151	2/31 III		”	”	”	”	

Nr. crt.	Mg/Cas	Nr. în antolo-gie	Mănăstirea (județ)	Anul înregi-strării	Instru-ment	Performer (vârsta)	Cod
152	2/31 IV		”	”	”	”	
153	2/32		”	”	T	m.Vasile Cosma, 24	
154	2/33		”	”	”	”	
155	1a I (Cas)		Gai (AR)	1986	tm	m. Ilarion Tăucean, 37	
156	1a II		”	”	”	”	
157	1a III		”	”	”	”	
158	1a IV		”	”	”	”	
159	1a V		”	”	”	”	
160	1b I		”	”	”	m. Filofteea Istrate, 51	
161	1b II		”	”	”	”	
162	1b III		”	”	”	”	
163	1c		Gai	1986	T	m. Ilarion Tăucean, 37	
164	1d		”	”	”	m. Filofteea Istrate, 51	
165	1e		”	”	”	m. Ilarion Tăucean, 37	
166	1f		”	”	”	m. Filofteea Istrate, 51	
167	1g I		”	”	tm	m.Valentina Şerbu, 32	
168	1g II		”	”	”	”	
169	1g III		”	”	”	”	
170	1g IV		”	”	”	”	
171	1h		”	”	TFe	m. Ilarion Tăucean, 37	
172	1i		”	”	”	m. Filofteea Istrate, 51	
173	1j		”	”	”	m.Valentina Şerbu, 32	
174	1k		Gai	1986	TFe	m. Ilarion Tăucean, 37	
175	1l		Gai	1986	ANS	m. Ilarion, Polixenia, Emanuela, Eroteea, Vieniamina, Serafima, Filofteea	
176	1m		Hodoş-Bodrog (AR)	”	T	m. Ilarion Iancu, 36	
177	1n	88	Hodoş-Bodrog (AR)	1986	T	m.Timotei Iftimie, 68	183

Nr. crt.	Mg/Cas	Nr. în antologie	Mănăstirea (județ)	Anul înregistrării	Instrument	Performer (vârsta)	Cod
178	1o I	4	”	”	tm	m. Ilarion Iancu, 36	184
179	1o II		”	”	”	”	185
180	1o III		”	”	”	”	186
181	1o IV		”	”	”	”	187
182	1p I		”	”	”	m.Timotei Iftimie, 36	
183	1o II		”	”	”	”	
184	1o III		”	”	”	”	
185	1r	1	”	”	TFe	m. Ilarion Iancu, 36	169
186	1s		”	”	”	m.Timotei Iftimie, 68	
187	1ş		”	”	ANS	m. Timotei Iftimie, Vieniamina Hulea, monahi	
188	1t		”	”	”	”	
189	1ț I	29	Prislop (HD)	1986	tm	m. Luciana Țărmure, 31	172
190	1ț II		”	”	”	”	173
191	1ț III		”	”	”	”	174
192	1ț IV		”	”	”	”	175
193	1u I		”	”	”	m. Irina Țărmure, 31	
194	1u II		Prislop	1986	tm	m. Irina Țărmure, 31	
195	1u III		Prislop	1986	tm	Irina Țărmure	
196	1u IV		”	”	”	”	
197	1v I	61	”	”	T	m. Luciana Țărmure, 31	180
198	1v II		”	”	”	”	181
199	1v III		”	”	”	”	182
200	1x I	102	Prislop (HD)	1986	T	m. Irina Țărmure, 31	237
201	1x II		”	”	”	”	238
202	1x III		Prislop	1986	T	m. Irina Țărmure, 31	239
203	2a (Cas)		Hodoş-Bodrog (AR)	1986	T	pr. Flor Teodorescu, 49	
204	2b		Hodoş-Bodrog (AR)	1986	T	pr. Flor Teodorescu, 49	
205	2c		”	”	”	m. Vieniamina Hulea, 58	

Nr. crt.	Mg/Cas	Nr. în antologie	Mănăstirea (județ)	Anul înregistrării	Instrument	Performer (vârsta)	Cod
206	2e		Prislop	”	ANS	m.Agripina Nicoară, Luciana, Ana, Trefilia Varvara	
207	2f I		”	”	tm	m. Agripina Nicoară, 54	
208	2f II		”	”	”	”	
209	2f III		”	”	”	”	
210	2f IV		”	”	”	”	
211	2g I		”	”	T	m. Daniel Stoenescu, 29	
212	2g II		”	”	”	”	
213	2g III		”	”	”	”	
214	2h I	8	Prislop	1986	tm	”	219
215	2h II		”	”	”	”	221
216	2h III		”	”	”	”	
217	2i		Izbuc (BH)	1988	ANS	m. Lucian, Aurel, Sorin Bota, Coriolan Dura	
218	2j I	6	Izbuc	1988	tm	Aurel Maxim, 18	222
219	2j II		”	”	”	”	223
220	2j III		”	”	”	”	224
221	2j IV		”	”	”	”	225
222	2k	105	”	”	”	m. Lucian Coroi, 23	226
223	2l		”	”	”	”	
224	2m		Izbuc (BH)	1988	T	m. Aurel Maxim,18	
225	2n I		Stânişoara (VL)	1989	tm	m. Mihai Paraschiv, 19	
226	2n II		”	”	”	”	
227	2n III		”	”	”	”	
228	2n IV		”	”	”	”	
229	2o I		”	”	”	”	
230	2o II		”	”	”	”	
231	2o III		”	”	”	”	
232	2p I	38	Cozia (VL)	1989	tm	m. Maxim Fronea, 33	232
233	2p II		”	”	”	”	233
234	2p III		Cozia (VL)	1989	tm	m. Maxim Fronea, 33	234
235	2p IV		”	”	”	”	235
236	2r		”	”	T	”	
237	2s I	40	”	”	tm	m. Teodosie Şerban, 55	240

Nr. crt.	Mg/Cas	Nr. în antolo-gie	Mănăstirea (județ)	Anul înregi-strării	Instru-ment	Performer (vârsta)	Cod
238	2s II		”	”	”	”	241
239	2s III		”	”	”	”	242
240	2s IV		”	”	”	”	243
241	2ş	108	Cozia	1989	T	m. Ioachim Mihalache, 30	249
242	2t		”	”	TFe	m. Teodosie Şerban, 55	
243	2ț I	53	Turnu (VL)	1989	tm	m. Dionisie Huza, 24	250
244	2ț II		Turnu	1989	tm	Dionisie Huza	251
245	2ț III		”	”	”	”	252
246	2ț IV		”	”	”	”	253
247	2u	97	”	”	T	Nicolae Cimbru,18	254
248	2v I		Turnu	1989	tm	Costel Bejan, 22	
249	2v II		”	”	”	”	
250	2v III		”	”	”	”	
251	2v IV		”	”	”	”	
252	3/1 I (Cas)		Rarău (SV)	1988	tm	m. Clement Leon, 72	
253	3/1 II		”	”	”	”	
254	3/1 III		”	”	”	”	
255	3/1 IV		”	”	”	”	
256	3/2		”	”	”	”	
257	3/3		”	”	ANS	m.Veniamin Vartolomei, Maria Pintilie	
258	3/4 I	26	”	”	tm	m.Veniamina, 56	112
259	3/4 II		”	”	”	”	113
260	3/4 III		”	”	”	”	114
261	3/4 IV		”	”	”	”	115
262	3/5 I		Rarău	1988	tm	m. Vartolomei Toma, 40	
263	3/5 II		”	”	”	”	
264	3/6 I		”	”	”	m. Maria Pintilie, 57	
265	3/6 II		”	”	”	”	
266	3/6 III		Rarău	1988	tm	Maria Pintilie, 57	
267	3/6 IV		”	”	”	”	
268	3/11 I		Nicula (CJ)	1988	tm	Călin Pruneanu,16	
269	3/1 II		”	”	”	”	
270	3/1 III		”	”	”	”	
271	3/1 IV		”	”	”	”	

Nr. crt.	Mg/Cas	Nr. în antolo-gie	Mănăstirea (județ)	Anul înregi-strării	Instru-ment	Performer (vârsta)	Cod
272	3/12 I		Nicula	1988	TFe	”	
273	3/12 II		”	”	”	”	
274	3/12 III		”	”	”	”	
275	3/12 IV		”	”	”	”	
276	3/13 I		”	”	”	m. Mihail Nanu	
277	3/13 II		”	”	”	”	
278	3/14		”	”	”	Călin Pru-neanu, 16	
279	4/16		Hurez (VL)	1989	T	m. Varvara Jianu, 70	
280	4/17	70	”	”	”	m. Cornelia Sandu, 26	
281	4/18		”	”	”	m. Lenuța Hrişcă, 20	
282	4/20		”	”	TFe	m. Tatiana Scânteie, 71	
283	4/21		”	”	”	m. Pandolia Paraschiva, 54	
284	4/23 I		”	”	tm	m. Lenuța Hrişcă, 20	
285	4/23 II		”	”	”	”	
286	4/24 I		”	”	”	m. Laurentia Mihăilă, 64	
287	4/24 II		”	”	”	”	
288	4/25 I	20	Hurez (VL)	1989	T	m. Fanuria Melinte, 45	95
289	4/25 II		”	”	”	”	96
290	5b		Turnu (VL)	”	”	Nicolae Cimbru,18	
291	5c I	48	”	”	tm	Petroniu Tănase, 30	290
292	5c II		”	”	”	”	291
293	5c III		”	”	”	”	
294	5c IV		”	”	”	”	
295	5d	109	Turnu (VL)	1989	T	m. Vasile Zătângă, 21	289
296	5e I	46	Turnu	1989	tm	”	312
297	5e II		”	”	”	”	
298	5e III		”	”	”	”	
299	5e IV		Turnu (VL)	1989	tm	m. Vasile Zătângă, 21	
300	5f		”	”	T	m. Antim Matei, 57	
301	5g		”	”	TFe	m. Iorest Giurgiu, 31	
302	5h I		”	”	tm	m. Antim Matei, 57	
303	5h II		”	”	”	”	
304	5h III		”	”	”	”	
305	5h IV		”	”	”	”	

Nr. crt.	Mg/Cas	Nr. în antologie	Mănăstirea (județ)	Anul înregistrării	Instrument	Performer (vârsta)	Cod
306	5i		”	”	T	m. Vasile Zătângă, 21	
307	5j		”	”	”	”	
308	5k I		Govora (VL)	1989	tm	m. Heruvima Covaci, 35	
309	5k II		”	”	”	”	
310	5k III		”	”	”	”	
311	5k IV		”	”	”	”	
312	5 l		”	”	T	m. Nastasia Câmpan,24	
313	5m I		”	”	”	m. Heruvima Covaci, 35	
314	5m II		”	”	”	”	
315	5n I		”	”	”	m. Nastasia Câmpan, 24	
316	5n II		”	”	”	”	
317	5n III		”	”	”	”	
318	5n IV		”	”	”	”	
319	5o I		Hurezi (VL)	1989	tm	m. Varvara Jianu, 70	
320	5o II		”	”	”	”	
321	5o III		”	”	”	”	
322	5p		”	”	”	m. Lenuța Hrişcă, 20	
323	6a I	12	Timişeni (TM)	1989	tm	m. Onufria Godja, 31	265
324	6a II		”	”	”	”	266
325	6a III		”	”	”	”	267
326	6b I		Timişeni	1989	T	m. Onufria Godja,31	
327	6b II		”	”	”	”	
328	6b III		”	”	”	”	
329	6c	62	”	”	”	m. Polixenia Gudea, 35	261
330	6d	81	”	”	”	Viorica Hăşmăşan, 26	
331	6e I-III		”	”	ANS	maici	
332	6f		Timişeni (TM)	1989	ANS	m. Marina Dobrican, 27	
333	6g	75	”	”	T	m. Anuța Onanie, 32	269
334	6h I		”	”	tm	”	
335	6h II		”	”	”	”	
336	6h III		”	”	”	”	
337	6h IV		”	”	”	”	
338	6i I	16	Timişeni	1989	tm	m. Polixenia Gudea, 35	274
339	6h II		”	”	”	”	275

Nr. crt.	Mg/Cas	Nr. în antolo-gie	Mănăstirea (județ)	Anul înregi-strării	Instru-ment	Performer (vârsta)	Cod
340	6h III		”	”	”	”	276
341	6h IV		”	”	”	”	277
342	6j I	47	”	”	”	m. Viorica Hăşmăşan, 26	278
343	6j II		”	”	”	”	279
344	6j III		”	”	”	”	280
345	6j IV		”	”	”	”	
346	6k		Vasiova (TM)	1989	T	m. Anatolia Dumitrache, 21	
347	6 l	77	”	”	”	m.Paraschiva Dumitrache, 20	284
348	6m	63	Vasiova	1989	T	m. Elena Dolgae,22	283
349	6n I		”	”	ANS	”	
350	6n II		”	”	”	”	
351	6n III		”	”	”	”	
352	6o I		”	”	tm	m. Anatolia Dumitrache, 21	
353	6o II		”	”	”	”	
354	6o III		”	”	”	”	
355	6o IV		”	”	”	”	
356	6p I		Vasiova	1989	tm	m. Paraschiva Dumitrache, 20	
357	6p II		”	”	”	”	
358	6p III		”	”	”	”	
359	6p IV		”	”	”	”	
360	6r		”	”	T	m. Filofteea Nistor, 33	
361	6s		Izvoru Miron (CS)	1989	T	m. Sebastiana Chermeleu, 71	
362	6ş		”	”	TFe	”	
363	7f I		Cozia (VL)	1990	ANS	monahi	
364	7f II		Cozia (VL)	1990	ANS	monahi	
365	7f III		”	”	”	”	
366	7g I		”	”	”	”	
367	7g II		”	”	”	”	
368	7g III		”	”	”	”	
369	5714a I (MG)		Pasărea (IL)	1991	tm	m. Dionisia Oltenacu, 60	
370	5714a II		”	”	”	”	
371	5714a III		”	”	”	”	
371	5714a IV		”	”	”	”	
373	5714b I	32	”	”	”	m. Eftimia Pascu, 63	7

Nr. crt.	Mg/Cas	Nr. în antologie	Mănăstirea (județ)	Anul înregistrării	Instrument	Performer (vârsta)	Cod
374	5714b II		”	”	”	”	8
375	5714b III		”	”	”	”	9
376	5714b IV		”	”	”	”	10
377	5714b V		”	”	”	”	
378	5714c		”	”	T	m. Timoteea Bârcău, 36	
379	5714d	72	”	”	”	m.Ambrozia Stavovei, 25	17
380	5714e		”	”	”	m.Valentina Dudceac, 31	
381	5714f		Pasărea	1991	TFe	m.Benedicta Chirac, 36	
382	5714g		”	”	”	”	
383	5714h I	51	”	”	”	”	12
384	5714h II		”	”	”	”	13
385	5714h III		”	”	”	”	14
386	5714h IV		”	”	”	”	15
387	5714i	56	”	”	T	m.Tatiana Tudose, 62	11
388	5714j	58	”	”	T	m.Benedicta Chirac, 36	4
389	5714k	87	”	”	T	m. Timoteea Bârcău, 36	3
390	5714l		”	”	”	Adela Nicoară, 17	
391	5714m I	50	Cernica (IL)	1991	tm	m. Marius Constantin	2
392	5714m II		”	”	”	”	
393	5714m III		”	”	”	”	
394	5714m IV		”	”	”	”	
395	5714n	85	Cernica (IL)	1991	T	m. Marian Tăbăcaru	1
396	5714o		”	”	TFe	m. Mihai Olan	
397	5714p I	7					80
398	5714p II		Cernica	1991	tm	m. Timotei	81
399	5714p III		”	”	”	”	307
400	5714p IV		”	”	”	”	308
401	5714r I	39	”	”	”	Alecu Aurel	82
402	5714r II			”	”	”	83
403	5714s I	106	”	”	T	m. Ieronim	84
404	5714s II		Cernica	1991	T	m.Ieronim	85
405	5714ş I		”	”	”	”	
406	5714ş II		”	”	”	”	
407	5714t		Cernica	1991	TFe	m. Ioan Ursuleanu	

Nr. crt.	Mg/Cas	Nr. în antologie	Mănăstirea (județ)	Anul înregistrării	Instrument	Performer (vârsta)	Cod
408	5714ț I		”	”	tm	m. Timotei	
409	5714ț II		”	”	”	”	
410	5714ț III		”	”	”	”	
411	5714ț IV		”	”	”	”	
412	5714u	86	Cernica	1991	T	m. Marian Tăbăcaru	87
413	5714v		”	”	TFe	m.Ieronim	
414	5714v1		”	”	”	m. Mihai Olan	
415	5714x I	5	Cernica	1991	TFe	m. Cristofor	89
416	5714x II		”	”	”	”	90
417	5714x III		”	”	”	”	
418	5714x IV		”	”	”	”	
419	5714z		”	”	T	m. Marius Constantin	
420	5714aa I	52	”	”	tm	”	
421	5714aa II		”	”	”	”	
422	5714aa III		”	”	”	”	
423	5714aa IV		”	”	”	”	
424	5714bb	57	Cernica	1991	T	Alecu Aurel	133
425	5714cc I		”	”	tm	m.Antonie	
426	5714cc II		”	”	”	”	
427	5714cc III		”	”	”	”	
428	5714cc IV		”	”	”	”	
429	5714dd		”	”	T	”	
430	5714ee		Cernica	1991	T	Marian Tăbăcaru	
431	5714ff		”	”	”	m. Antonie	
432	5715a I		Pasărea (IL)	1991	tm+C	m. Eftimia Pascu, 63; m. Haretina - alternativ	
433	5715a II		Pasărea (IL)	1991	tm+C	m. Eftimia Pascu, 63; m. Haretina - alternativ	
434	5715a III		”	”	”	”	
435	5715a IV		Pasărea	1991	tm	m.Eftimia Pascu, m.Haretina-alternativ	
436	5715a V		”	”	”	”	
437	5715a VI		”	”	”	”	
438	5715a VII		”	”	”	”	
439	5715aVIII		”	”	”	”	
450	5715b		Pasărea	1991	tm	m.Benedicta Chirac, 36	

Nr. crt.	Mg/Cas	Nr. în antologie	Mănăstirea (județ)	Anul înregistrării	Instrument	Performer (vârsta)	Cod
451	5715c	78	”	”	T	m. Elisabeta Lazăr, 21	147
452	5715d		”	”	”	m.Iustiniana Voicu, 22	
453	5715e		”	”	”	m. Elisabeta Lazăr, 21	
454	5715g I		”	”	tm	m.Benedicta Chirac, 36	
455	5714g II		”	”	”	”	
456	5714g III		”	”	”	”	
457	5714g IV		”	”	”	”	
458	5715i I		Pasărea	1991	tm	m.Dionisia Oltenacu, 60	
459	5715i II		”	”	”	”	
460	5715i III		”	”	”	”	
461	5715i IV		”	”	”	”	
462	5715j		”	”	T	m.Benedicta Chirac, 36	
463	5715k		”	”	”	m.Ambrozia Stavovei, 25	
464	5715l		Pasărea	1991	”	Adela Nicoară, 17	
465	5715m		”	”	”	Anuța Istrate	
466	5715n I	25	”	”	tm	m. Timoteea Bârcău	150
467	5715n II	31	”	”	”	”	151
468	5715n III		”	”	”	”	152
469	5715n IV		”	”	”	”	153
470	5715o I		”	”	tm	m. Ambrozia Stavovei, 25	
471	5715o II		Pasărea	1991	tm	m. Ambrozia	
472	5715o III		Pasărea	1991	tm	m. Ambrozia	
473	5715p I		”	”	”	”	
474	5715p II		Pasărea	1991	tm	m. Doroteea Darie, 60	
475	5715p III		”	”	”	”	
476	5715p IV		”	”	”	”	
477	5715r		”	”	T	”	
478	5761 Ia		Sitaru (IL)	1992	T	m. Modest	
479	5761 Ib		Seminarul Teol. (B)	”	”	Daniel Avram, 24	
480	5761 Ic		”	”	”	Iordan Olivian,16	
481	5761 Id		”	”	”	”	
482	5761 Ie		”	”	”	Daniel Avram, 24	

Nr. crt.	Mg/Cas	Nr. în antologie	Mănăstirea (județ)	Anul înregistrării	Instrument	Performer (vârsta)	Cod
483	5761 If I	33	Antim (B)	1992	tm	m. Viorica Dicu, 37	333
484	5761 If II		”	”	”	”	334
485	5761 If III		”	”	”	”	
486	5761 If IV		”	”	”	”	
487	5761 I g	84	”	”	T	m.Teodora Macovei, 63	335
488	5761 I h		”	”	”	”	
489	5761 I i		”	”	”	fratele Ion	
490	5761 I j I		Cilic-Dere (TL)	1992	tm	Meropia Aftene, 30	
491	5761 Ij II		”	”	”	”	
492	5761 Ij III		”	”	”	”	
493	5761 Ij IV		”	”	”	”	
494	5761I k I		”	”	T	”	
495	5761 Ik II		”	”	”	”	
496	5761 Ik III		”	”	”	”	
497	5761 Im I		Cilic-Dere	1992	tm	m.Evelina Ciupitu, 38	
498	5761 Im II		”	”	”	”	
499	5761ImIII		”	”	”	”	
500	5761ImIV		Cilic-Dere	1992	tm	Evelina Ciupitu	
501	5761 I n		”	”	T	m. Meropia Aftene, 30	
502	5761 IIc		Cilic-Dere	1992	”	m. Nectaria Andrei, 60	
503	5761IId I		”	”	”	m. Meropia Aftene, 30	
504	5761d II		”	”	”	”	
505	5761 IIe		Cilic-Dere	1992	TFe	m. Meropia Aftene, 30	
506	5761 IIf		”	”	”	”	
507	5761IIg I	36	Saon (TL)	1992	tm	m. Ana Momanu, 20	344
508	5761IIg II		Saon	1992	tm	m. Ana Momanu, 20	345
509	5761IIgIII		”	”	”	”	
510	5761IIh I		”	”	T	”	
511	5761IIh II		”	”	”	”	
512	5761 II i		Saon	1992	T	m.Zamfirița Stan, 19	
513	5761IImI	13	”	”	tm	m. Olguța Grădincea 20	349
514	5761IImII		”	”	”	”	
515	5761IIm III		”	”	”	”	

Nr. crt.	Mg/Cas	Nr. în antolo-gie	Mănăstirea (județ)	Anul înregi-strării	Instru-ment	Performer (vârsta)	Cod
516	5761IIm IV		”	”	”	”	
517	5761IIn I	34	Saon	1992	tm	m. Elena Momanu, 22	350
518	5761IInII		”	”	”	”	
519	5761IInIII		”	”	”	”	
520	5761IInIV		”	”	”	”	351
521	5761 II o		”	”	TFe	m. Jenica Moldoveanu, 32	
522	5761IIp I		Saon	1992	tm	m. Olguța Grădincea, 20	
523	5761IIp II		”	”	”	”	
524	5761IIpIII		Saon	1992	tm	Olguța Grădincea	
525	5761IIpIV		”	”	”	”	
526	5761 II r		”	”	T	m. Jenica Moldoveanu, 32	
527	5761 II s		”	”	TFe	”	
528	5761 IIş I		Saon	1992	T	m.Valentina, 40	
529	5761 IIş II		”	”	”	”	
630	5761 IIt		”	”	”	m. Melania	
531	5761 IIț I	54	Cocoşu (TL)	1992	tm	m. Ciprian Chirilă, 28	353
532	5761IIț II		”	”	”	”	
533	5761IIț III		”	”	”	”	
534	5761IIț IV		”	”	”	”	
535	5761 II u		”	”	T	m. Vasile Scutaru, 21	
536	5762Ia I	21	Cocoşu (TL)	1992	tm	m. Vasile Scutaru, 21	355
537	5762 Ia II		”	”	”	”	356
538	5762 Ia III		”	”	”	”	357
539	5762 Ia IV		”	”	”	”	358
540	5762 Ib I	37	Cocoşu	1992	tm	m. Neofit Oană	370
541	5762 Ib II		”	”	”	”	
542	5762 Ib III		”	”	”	”	
543	5762 IbIV		”	”	”	”	
544	5762 I c		”	”	T	”	
545	5762 I d		”	”	”	m. Radu Morărescu, 58	
546	5762 I e		”	”	”	m. Vasile Scutaru, 21	
547	5762 Ii I		”	”	tm	m. Ilarion Oană, 35	
548	5762 Ii II		”	”	”	”	

Nr. crt.	Mg/Cas	Nr. în antologie	Mănăstirea (județ)	Anul înregistrării	Instrument	Performer (vârsta)	Cod
549	5762 Ii III		”	”	”	”	
550	5762 Ii IV		”	”	”	”	
551	5762 I j		”	1992	T	”	
552	5762 I k		Cocoşu	1992	TFe	Ovidiu Gaudore, 16	
553	5762 I l I		”	”	tm	Constantin Bucur, 16	
554	5762 I 1II		”	”	”	”	
555	5762 I 1III		”	”	”	”	
556	5762 I1IV		”	”	”	”	
557	5762 Im		”	”	T	”	
558	5762 InI	44	Vladimireşti (GL)	1992	tm	m.Pantelimona, 63	362
559	5762 InII		”	”	”	”	363
560	5762 InIII		”	”	”	”	
561	5762 Iv		”	”	”	”	
562	5762 I o		”	”	T	”	
563	5762 IpI		Vladimireşti	1992	tm	m. Modesta, 60	
564	5762 IpII		”	”	”	”	
565	5762 IpIII		”	”	”	”	
566	5762 IpIV		”	”	”	”	
567	5762 Ir		Vladimireşti	1992	T	m. Mărioara Slătineanu, 19	
568	5762 IsI		”	”	TFe	m. Nicoleta Moise, 21	
569	5762 IşII		”	”	”	m.Pantelimona, 63	
570	5762 IşIII		”	”	”	”	
571	5762 IaI		”	”	tm	m. Teodula	
572	5762 IaII		Vladimireşti	1992	tm	m. Teodula	
573	5762 IaIII		”	”	”	”	
574	5762 IaIV		”	”	”	”	
575	5762 IIb				T	Iulian Lupoaie, 25	
576	5762 IIc		”	”	”	Constantin Bizo, 34	
577	5762 IIf		Vladimireşti	1992	tm+C	Procesiune pentru ploaie	
578	5763 IaI	19	Răteşti (BZ)	1992	tm	m.Evghenia Apostol	387
579	5763 Ia II		”	”	”	”	388
580	5763 IaIII		Răteşti	1992	”	m.Evghenia Apostol	389
581	5763 Ia IV		”	”	”	”	
582	5763 Ib		”	”	T	”	
583	5763 Ic		”	”	”	Nicoleta Căpățână,17	
584	5763 Id		Răteşti	1992	T	Steluța Stan	

Nr. crt.	Mg/Cas	Nr. în antologie	Mănăstirea (județ)	Anul înregistrării	Instrument	Performer (vârsta)	Cod
585	5763 If		”	”	TFe	Nicoleta Căpățână,17	
586	5763 Ig		”	”	”	Steluța Stan	
587	5763 Ih I	35	”	”	tm	m. Porfiria	395
588	5763 Ih II		”	”	”	”	396
589	5763 IhIII		”	”	”	”	397
590	5763I IV		Răteşti	1992	tm	m. Porfiria	
591	5763 Ii		”	”	T	m.Filonida Ştefanache, 57	
592	5763 Ij		”	”	TFe	”	
593	5763 Ik I		”	”	tm	Nicoleta Stan, 14	
594	5763 IkIV		”	”	”	m. Zosima Bunea, 82	
595	5763 I l		”	”	”	”	
596	5763 Im	18	Răteşti	1992	”	m. Tavifta Avram, 78	403
597	5763 In	11	”	”	”	m. Filonida Ştefanache, 57	401
598	5763 Io I		”	”	”	Steluța Stan	
599	5763 Io II		”	”	”	”	
600	5763 Io III		”	”	”	”	
601	5763 IoIV		”	”	”	”	
602	5763 Ip	68	”	”	T	m. Lucian Coroi, 27	405
603	5763 Ir		”	”	”	m.Pahomia	
604	5763 Is		Răteşti	1992	”	Ionel Adamescu, 19	
605	5763 IIa		Ciolanu (BZ)	1992	T	Adrian Sandu, 17	
606	5763 IIbI	3	Ciolanu	1992	tm	m. Antonie Bogdan, 59	411
607	5763 IIbII		”	”	”	”	
608	5763IIbIII		”	”	”	”	
609	5763IIbIV		”	”	”	”	
610	5763 II c		Ciolanu (BZ)	1992	T	m. Antonie Bogdan, 59	
611	5763 II d		”	”	”	m. Mihai Matian, 24	
612	5763 II e		”	”	”	m. Antonie Bogdan, 59	
613	5763 II g		Ciolanu	1992	TFe	Gheorghe Căluianu,15	
614	5763 IIi I		”	”	tm	m. Daniel Frățilă, 82	
615	5763 IIi II		”	”	”	”	
616	5763 IIiIII		”	”	”	”	

Nr. crt.	Mg/Cas	Nr. în antolo-gie	Mănăstirea (județ)	Anul înregi-strării	Instru-ment	Performer (vârsta)	Cod
617	5763 II j		”	”	T	Gheorghe Căluianu,15	
618	5763 IIk I		Barbu (BZ)	1992	tm	m. Elena Munteanu, 20	
619	5763 IIkII		”	”	”	”	
620	5763IIkIII		”	”	”	”	
621	5763IIkIV		”	”	”	”	
622	5763 II l		”	”	T	”	
623	5763 IIn		”	”	TFe	”	
624	5763IIoI		Barbu	1992	tm	m. Eftimia Munteanu	
625	5763IIoII		”	”	”	”	
626	5763IIoIII		”	”	”	”	
627	5763 II p		”	”	T	”	
628	5763 II r		”	”	TFe	”	
629	5763IIsI		Podu-Bulga-rului (BZ)	1992	tm	m.Melania Lazăr, 64	
630	5763IIsII		”	”	”	”	
631	5763IIsIII		”	”	”	”	
632	5763IIsIV		”	”	”	”	
633	5763 IIş		”	”	T	”	
634	5763 IIț		”	”	TFe	m.Epraxia Codreanu	
635	5763 IIu I		Podu-Bulga-rului	1992	tm	m. Teodora Vulpoi, 80	
636	5763 IIuII		”	”	”	”	
637	5763IIuIII		Podu-Bulga-rului (BZ)	1992	tm	m. Teodora Vulpoi, 80	
638	5763IIuIV		”	”	”	”	
639	5763IIuV		”	”	”	”	
640	5763 IIv		”	”	T	m.Varvara Solovăstru, 31	
641	5763 IIx		”	”	”	m.Epraxia Codreanu	
642	5763 IIz		Podu-Bulgaru-lui	1992	T	m.Varvara Solovăstru, 31	
643	5768 IaI	107	Tismana (GJ)	1993	tm	m.Florentina Mocanu, 37	91
644	5768 IaII		”	”	”	”	
645	5768 IaIII		”	”	”	”	
646	5768IaIV		Tismana	1993	tm	m. Florentina Mocanu, 37	
647	5768 Ib	98	”	”	T	m. Liliana Nistorenco, 23	244

Nr. crt.	Mg/Cas	Nr. în antolo-gie	Mănăstirea (județ)	Anul înregi-strării	Instru-ment	Performer (vârsta)	Cod
648	5768 Ic		”	”	”	m. Florentina Mocanu, 37	
649	5768 Id		”	1993	T	m. Liliana Nistorenco, 23	
650	5768 IeI		”	”	tm	m. Antuza	
651	5768 IeII		”	”	”	”	
652	5768 IeIII		”	”	”	”	
653	5768 If		Tismana	1993	TFe	m.Florentina Mocanu,37	
654	5768 Ij I		”	”	tm	m. Liliana Nistorenco, 23	
655	5768 IjII		Tismana	1993	tm	Liliana Nistorenco	
656	5768 IjIII		”	”	”	”	
657	5768 IjIV		”	”	”	”	
658	5768 I k		”	”	T	m. Ieremia	
659	5768 I l I		Tismana	1993	tm	m. Varvara Avram, 71	
660	5768 I 1II		”	”	”	”	
661	5768 I 1III		”	”	”	”	
662	5768 I1IV		”	”	”	”	
663	5768 Im		”	”	T	m.Florentina Mocanu, 37	
664	5768 In		”	”	”	m. Liliana Nistorenco, 23	
665	5768 Io		Tismana (GJ)	1993	T	m. Florentina Mocanu, 37	
666	5768 Ip	104	Tismana	1993	TFe+C	”	322
667	5768 IrI		”	”	tm	m. Varvara Avram, 71	
668	5768 IrII		”	”	”	”	
669	5768 IrIII		Tismana	1993	tm	m. Varvara Avram, 71	
670	5768 IrIV		”	”	”	”	
671	5768 Is		”	”	T	”	
672	5768 IşI		Tismana	1993	tm	m.Florentina Mocanu, 37	
673	5768 IşII		”	”	”	”	
674	5768 IşIII		”	”	”	”	
675	5768 IşIV		”	”	”	”	
676	5768 IIbI		Lainici (GJ)	1993	tm	m. Vasile Vaideanu, 25	
677	5768 IIbII		”	”	”	”	

Nr. crt.	Mg/Cas	Nr. în antologie	Mănăstirea (județ)	Anul înregistrării	Instrument	Performer (vârsta)	Cod
678	5768IIbIII		”	”	”	”	
679	5768IIbIV		”	”	”	”	
680	5768 IIc	94	Lainici	1993	T	Leonid Andreşanu, 16	326
681	5768 IId		Lainici	1993	T	Leonid Andreşanu	
682	5768 IIe		”	”	”	”	
683	5768 IIg		”	”	”	Iulian Bălăuță,15	
684	5769 Ia	59	Polovragi (GJ)	1993	T	m.Lavrentia Ploscaru, 58	431
685	5769 Ib		”	”	”	m. Minodora Constantinescu, 59	
686	5769 Ic		”	”	”	m.Varlaam Coroian, 34	
687	5769IIaI		”	”	tm	m.Mihaela Şteopei,32	
688	5769IIaII		”	”	”	”	
689	5769IIaIII		”	”	”	”	
690	5769IIaIV		”	”	”	”	
691	5769 IIb		Polovragi	1993	T	m.Ecaterina Iuga, 26	
692	5769 IIc		”	”	”	m.Varvara Lazăr, 25	
693	5769 IId		”	”	”	m. Ecaterina Iuga, 26	
694	5769IIgI		Polovragi (GJ)	1993	tm	m. Elisia Glăvan, 78	
695	5769IIgII		”	”	”	”	
696	5769IIgIII		”	”	”	”	
697	5769IIgIV		”	”	”	”	
698	5769 IIh		Polovragi	1993	T	m. Marina Tănăsoiu, 20	
699	5769 IIiI		”	”	tm	m. Varlaam Coroian, 34	444
700	5769 IIiII		Polovragi	1993	tm	m. Varlaam Coroian, 34	
701	5769II j I	15	”	”	”	m.Lavrentia Ploscaru, 58	442
702	5769 IIjII		Polovragi	1993	tm	m.Lavrentia Ploscaru, 58	
703	5769 IIk		Polovragi	1993	tm	m.Minodora Constantinescu, 59	
704	5769 II l		”	”	T	m. Ecaterina Iuga, 26	
705	5770 Ia		”	”	TFe	”	
706	5770 IdI		Sf.Treime - Strâmba (GJ)	1993	tm	m. Angela Berende, 22	
707	5770 IdII		”	”	”	”	

Nr. crt.	Mg/Cas	Nr. în antolo-gie	Mănăstirea (județ)	Anul înregi-strării	Instru-ment	Performer (vârsta)	Cod
708	5770 IdIII		”	”	”	”	
709	5770 IdIV		”	”	”	”	
710	5770 IdV		”	”	”	”	
711	5770 Ie		”	”	T	Ioana Zoe Şerbu, 19	
712	5770 If		Sf.Treime - Strâmba	1993	”	Angela Berende, 22	
713	5770 Ig		”	”	”	Ecaterina Murariu, 23	
714	5770 IhI	41	”	”	tm	m. Marina Gligor, 41	294
715	5770 IhII		”	”	”	”	
716	5770IhIII		”	”	”	”	
717	5770IhIV		”	”	”	”	
718	5770 Ij		”	”	TFe	m. Ecaterina Murariu,23	
719	5770 IkI		Sf.Treime - Strâmba	1993	tm	Luminița Mihăeşteanu, 19	
720	5770 IkII		”	”	”	”	
721	5770 IkIII		”	”	”	”	
722	5770 IkIV		”	”	”	”	
723	5770 I l		Sf.Treime - Strâmba	1993	T	Luminița Mihăeşteanu, 19	
724	5770 IIaI	2	Gura-Motrului (MH)	1993	tm	m. Mihail Băcescu, 28	446
725	5770 IIaII		”	”	”	”	
726	5770IIaIII		”	”	”	”	
727	5770IIaIV		”	”	”	”	
728	5770 IIb					m. Alexandru Aboaicei, 18	
729	5770 IIc		Gura Motrului	1993	T	m. Mihail Băcescu, 28	
730	5770 IId		”	”	tm	m. Meletina Băltățeanu 69	
731	5770 IIeI		Gura Motrului	1993	tm	m. Alexandru Aboaicei, 18	
732	5770 IIeII		”	”	”	”	
733	5770 IIf I		”	”	”	m.Ghervasia Bălan, 68	
734	5770 IIfII		”	”	”	”	
735	5770 IIg		”	”	T	”	
736	5770 IIjI		”	”	tm	Ionel Damian, 18	
737	5770 IIjII		”	”	”	”	

Nr. crt.	Mg/Cas	Nr. în antolo-gie	Mănăstirea (județ)	Anul înregi-strării	Instru-ment	Performer (vârsta)	Cod
738	5770 IIjIII		”	”	”	”	
739	5770 IIjIV		”	”	”	”	
740	5770 IIk		”	1993	T	”	
741	5770II l I		”	”	tm	Ştefan Damian, 15	
742	5770IIl II		”	”	”	”	
743	5770IIl III		”	”	”	”	
744	5770IIl IV		”	”	”	”	
745	5770II m		”	”	T	”	
746	5770 II n		”	”	”	Ionel Damian, 18	
747	5770IIoI	22	Sf. Ana - Orşova (MH)	1993	tm	m.Onufria Mărgineanu, 27	457
748	5770IIoII		”	”	”	”	
749	5770IIoIII		”	”	”	”	
750	5770IIoIV		”	”	”	”	
751	5770 IIp		”	”	T	Maria Zbarcea, 15	
752	5770 IIr		Sf.Ana - Orşova	1993	tm	m.Onufria Mărgineanu, 27	
753	5770 IIsI		Sf.Ana - Orşova	1993	tm	m. Meletina Dragomir, 22	
754	5770 IIsII		”	”	”	”	
755	5770 IIsIII		”	”	”	”	
756	5770 IIsIV		”	”	”	”	
757	5770 IIş		Sf.Ana - Orşova	1993	T	m. Meletina Dragomir, 22	
758	5770 IIt		”	”	”	Ana Zbarcea,13	
759	5770 IIu		”	”	TFe	”	
760	5770 IIv		”	”	T	m.Onufria Mărgineanu, 27	
761	5770 IIzI		Cârcea (DJ)	1993	tm	Isidora Moisuc,19	
762	5770 IIzII		”	”	”	”	
763	5770IIzIII		”	”	”	”	
764	5770 IIaa		”	”	T	”	
765	5770 IIbb		”	”	”	m. Eliodora Cristofir, 35	
766	5770 IIcc		”	”	”	m. Ioachim Guşoi, 22	
767	5771 IbI		Cârcea	1993	tm	m.Eliodora Cristofir, 35	
768	5771 IbII		”	”	”	”	
769	5771 IbIII		”	”	”	”	
770	5771 IbIV		”	”	”	”	
771	5771 Ic		”	”	TFe	”	

Nr. crt.	Mg/Cas	Nr. în antologie	Mănăstirea (județ)	Anul înregistrării	Instrument	Performer (vârsta)	Cod
772	5771 IdI		”	”	tm	m.Ioachim Guşoi, 22	
773	5771 IdII		”	”	”	”	
774	5771 Ie	83	Curtea de Argeş (AG)	1993	T	arh.Chesarie Gheorghiescu, 64	470
775	5771 If	92	”	”	”	m.Anatolia Badea, 60	471
776	5771 Ig		Curtea de Argeş	1993	T	arh.Chesarie Gheorghiescu, 64	
777	5771 IIdI	9	Văleni (AG)	1993	tm	m. Taisia Bârdici, 66	472
778	5771 IIdII		”	”	”	”	
779	5771IIdIII		”	”	”	”	
780	5771IIdIV		”	”	”	”	
781	5771 IIe	27	”	”	T	m. Paraschiva Precup, 73	473
782	5771 IIf		”	”	”	Cristina Mârşan,17	
783	5771 IIg		Văleni	1993	T	m.Luminița Păun, 22	
784	5771 IIiI		”	”	”	m.Petronia Tacu, 72	
785	5771 IIiII		”	”	”	”	
786	5771 IIiIII		”	”	”	”	
787	5771 IIiIV		”	”	”	”	
788	5771 IIkI		Văleni (AG)	1993	tm	m.Fevronia Giurea, 69	
789	5771 IIkII		”	”	”	”	
790	5771IIkIII		”	”	”	”	
791	5771IIkIV		”	”	”	”	
792	5771 II l		”	”	T	Carmen Marian,23	
793	5771 IIm		”	”	”	Mihaela Muşan, 20	
794	5771 IIn		”	”	”	Cristina Mârşan,17	
795	5772 IbI	24	Dintr-un lemn (VL)	1993	tm	arh. Chesarie Gheorghiescu, 64	478
796	5772 IbII		”	”	”	m. Eliseia Papacioc, 25	
797	5772 IbIII	30	”	”	”	”	480
798	5772 IbIV		”	”	”	arh.Chesarie Gheorghiescu, 64	
799	5772 Ic		Dintr-un lemn	1993	T	m.Varvara Neag, 27	
800	5772 Id		”	”	”	m. Eliseia Papacioc, 25	
801	5772 Ie		”	”	”	m.Varvara Neag, 27	
802	5772 If		Dintr-un lemn	1993	TFe+C	m. Eliseia; m.Varvara	
803	5772 IIbI		”	”	tm	m.Varvara Neag, 27	
804	5772 IIbII		”	”	”	”	

Nr. crt.	Mg/Cas	Nr. în antologie	Mănăstirea (județ)	Anul înregistrării	Instrument	Performer (vârsta)	Cod
805	5772IIbIII		”	”	”	m. Elefteria Rusznak, 25	
806	5772IIbIV		”	”	”	”	
807	5772 IIc		”	”	T	”	
808	5772 IId		”	”	”	”	
809	5772 IIe		”	”	”	m. Eliseia Papacioc, 25	
810	5772 IIf		”	”	TFe+C	m. Eliseia Papacioc,25; m. Teofana Ciupitu,25	
811	5773 IbI		Dintr-un lemn	1993	tm	m. Arsenia Anistoroaiei, 37	
812	5773 IbII		”	”	”	”	
813	5773 IbIII		Dintr-un lemn	1993	tm	m. Arsenia Anistoroaiei, 37	
814	5773 IcI		”	”	T	Gabriel Oprea, 18	
815	5773 IcII		”	”	”	”	
816	5773 IcIII		”	”	”	”	
817	5774 IcI	10	Surpatele (VL)	1993	tm	m.Fevronia China, 75	109
818	5774 IdI	17	”	”	”	m.Ecaterina Momeu, 31	110
819	5774 IdII		”	”	”	”	
820	5774 IeI		”	”	”	m.Macrina Done, 26	
821	5774 IeII		”	”	”	”	
822	5774 IfI		Surpatele	1993	tm	m.Antonia Ținegħe, 27	
823	5774 IfII		”	”	”	”	
824	5774 IgI		Surpatele	1993	tm	m. Filofteea Berci, 30	
825	5774 IgII		”	”	”	”	
826	5774 Ih		”	”	T	m. Fevronia China, 75	
827	5774 Ii		”	”	”	m.Mihaela Pătrăuceanu, 20	
828	5774 Ij		”	”	”	m.Macrina Done, 27	
829	5774 Ik		”	”	”	m. Filofteea Berci, 30	
830	5774 I l	96	”	”	”	m. Olga Laviță, 20	128
831	5774 Im		”	”	”	Mugurel Ținegħe, 25	
832	5774 In		Surpatele	1993	ANS	monahii	
833	5774 IoI		”	”	tm	m. Olga Laviță, 20	
834	5774 IoII		”	”	”	”	

Nr. crt.	Mg/Cas	Nr. în antologie	Mănăstirea (județ)	Anul înregistrării	Instrument	Performer (vârsta)	Cod
835	5774 IoIII		”	”	”	”	
836	5774 IoIV		”	”	”	”	
837	5774 Ip		”	”	T	m.Andreea Sava, 30	
838	5774 IIaI	55	Bistrița (VL)	1993	tm	m. Liliana Bulai, 20	229
839	5774 IIaII		”	”	”	”	
840	5774 IIb		”	”	T	”	
841	5774 IIdI	42	”	”	tm	m. Teoctista Fugulin, 26	230
842	5774 IIdII		”	”	”	”	
843	5774IIdIII		Bistrița (VL)	1993	tm	m. Teoctista Fugulin, 26	
844	5774IIdIV		”	”	”	”	
845	5774 IIe		”	”	T	”	
846	5774 IIf		Bistrița	1993	TFe	m. Liliana Bulai, 20	
847	5774 IIg		”	”	”	m. Teoctista	
848	5774IIhI		Bistrița	1993	tm	m. Paula Buhăescu	
849	5774IIhII			”	”	”	
850	5774IIhIII		”	”	”	”	
851	5774IIhIV		”	”	”	”	
852	5774 IIi		”	”	T	m. Teoctista Fugulin, 26	
853	5774 IIjI		Negru-Vodă (AG)	1993	tm	m. Chesarie Movilă,23	
854	5774 IIjII		”	”	”	”	
855	5774IIjIII		”	”	”	”	
856	5774IIkIV		”	”	”	Iulian Ocneanu, 15	
857	5774 II l		”	”	T	Mihail Paleu, 18	
858	5774 IIm		Negru-Vodă	1993	T	Ionuț Vântu, 15	
859	5774 IIn	89	”	”	”	Iulian Ocneanu, 15	243
860	5774 IIpI	28	Nămăieşti (AG)	1993	tm	m. Veronica Torcică, 41	320
861	5774 IIpII		”	”	”	”	
862	5774IIpIII		”	”	”	”	
863	5774IIpIV		”	”	”	”	
864	5774 IIr		”	”	T	”	
865	5774 IIs		”	”	tm	m. Mitrodora Chivulescu, 36	
866	5774 IIş		”	”	”	m. Onufria Scarlat, 69	
867	5774 IIt		”	”	”	m. Mitrodora Chivulescu, 36	
868	5774 IIț	82	Nămăieşti	1993	T	m. Cornelia Colțea, 57	357

Nr. crt.	Mg/Cas	Nr. în antologie	Mănăstirea (județ)	Anul înregistrării	Instrument	Performer (vârsta)	Cod
869	5774 IIu		”	”	”	m. Mitrodora Chivulescu, 36	
870	5774 IIv		”	”	”	m. Isidora Mitra, 23	
871	5775 Ia		”	”	TFe+C	m.Onufria Scarlat, 69	
872	5775 Ib	45	”	”	tm	m. Cornelia Colțea, 57	296
873	5775 Ic	43	Nămăieşti	1993	tm	m. Isidora Mitra, 23	
874	5775 Id		”	”	”	m. Lavrentia Bodescu, 63	
875	5775 Ie		”	”	T	m. Teodosia Ciodaru,37	
876	5775 If		”	”	”	m. Lavrentia Bodescu, 63	
877	5775 Ig		”	”	”	m. Teodosia Ciodaru, 37	
878	5775 Ih		”	”	TFe	m. Iosefina	
879	5775 IiI		Nămăieşti	1993	tm	m. Teodosia Ciodaru, 37	
880	5775 IiII		”	”	”	”	
881	5775IiIII		”	”	”	”	
882	5775 Ij		”	”	T	m. Veronica Torcică, 41	
883	5799 IaI	14	Toplița (HG)	1994	tm	m. Mihail Guşoi	430
884	5799 IaII		”	”	”	”	
885	5799 IaIII		Toplița	1994	tm	m. Mihail Guşoi	
886	5799 IaIV		”	”	”	”	
887	452 AaI		Rohia (MM)	1995	tm	m. Filotei Talpoş, 25	
888	452 AaII		”	”	”	”	
889	452 AaIII		”	”	”	”	
890	452 AaIV		”	”	”	”	
891	452 AbI		”	”	T	Vasile Ciorba, 15	
892	452 AbII		”	”	tm	m.Ghelasie Maxim,22	
893	452 AbIII		”	”	”	”	
894	452 AbIV		”	”	”	”	
895	452 AbV		”	”	”	”	
896	452 AbVI		”	”	”	”	
897	452 AbVII		”	”	”	”	
898	453BcVIII		Rohia	1995	T	m. Teofil Pop, 20	
899	453 BeI		Rohia	1995	tm	m. Filotei Talpoş, 25	
900	453 BeII		”	”	”	”	

Nr. crt.	Mg/Cas	Nr. în antolo-gie	Mănăstirea (județ)	Anul înregi-strării	Instru-ment	Performer (vârsta)	Cod
901	452 BeIII		”	”	”	”	
902	452 BeIV		”	”	”	”	
903	452 BeV		”	”	”	”	
904	452 BeVI		”	”	”	”	
905	452 BeVII		”	”	”	”	
906	452BeVIII		Rohia (MM)	1995	tm	m. Filotei Talpoş, 25	
907	452BeIX		”	”	”	”	
908	452BeX		”	”	”	”	
909	452BeXI		”	”	”	”	
910	452BeXII		”	”	”	”	
911	453 AaI		Rohia	1995	tm	m. Filotei Talpoş, 25	
912	453 AaII		”	”	”	”	
913	452AaIII		”	”	”	”	
914	452AaIV		”	”	”	”	
915	453 Ab		”	”	T	Vasile Ciorba, 15	
916	456 BbI		Rohia	1995	tm	m. Filotei Talpoş, 25	
917	456 BbII		”	”	”	”	
918	456 BbIII		”	”	”	”	
919	456 BbIV		”	”	”	”	
920	456 BbV		”	”	”	”	
921	456 BbVI		”	”	”	”	
922	456 BbVII		”	”	”	”	
923	456BbVIII		”	”	”	Valer Pop, 16	
924	456BbIX		Rohia	1995	tm	m. Filotei Talpoş, 25	
925	456BbX		Rohia	1995	tm	m. Filotei Talpoş, 25	
926	456BbXI		”	”	”	”	
927	456BbXII		”	”	”	”	
928	456 BcI		”	”	T	m. Filotei Talpoş, 25	
929	456 BcII		”	”	”	Vasile Ciorba, 15	
930	456 BdI		Rohia	1995	TFe+C	monahii	
931	456 BdII		”	”	”	”	
932	456 BdIII		”	”	”	”	
933	8 aI		Golia (IŞ)	1995	tm	m. Roman Topolniceanu, 20	
934	8 aII		”	”	”	”	
935	8 aIII		”	”	”	”	
936	8 aIV		”	”	”	”	
937	8 bI-II		”	”	”	”	
938	8 c		”	”	”	m. Vasian Hurjui, 22	

Nr. crt.	Mg/Cas	Nr. în antolo-gie	Mănăstirea (județ)	Anul înregi-strării	Instru-ment	Performer (vârsta)	Cod
939	9aI		Catedrala Miercurea Ciuc (HG)	1996	tm	Chicăroşă Mihaela, 19	
940	9aII		”	”	”	”	
941	9aIII		”	”	”	”	
942	9aIV		”	”	”	”	
943	9b		Catedrala Miercurea Ciuc (HG)	1996	tm	Cezar Ana, 21	
944	9c		”	”	”	Cepă Mariana, 20	
945	9d		”	”	”	Moldovan Daniela, 16	
946	9e		”	”	”	Chicăroşă Mihaela, 19	
947	10b		Feredeu (AR)	1996	Ans	monahii	
948	10dI		”	”	”	”	
949	10dII		”	”	”	”	
950	10dIII		”	”	”	”	
951	10dIV		”	”	”	”	

Anexa 4b. Înregistrări de cântări de strană şi slujbe la mănăstiri

Nr	Mg / cas	Anul înre-gis-trării	Mănăsti-rea	Ju-de-țul	Slujba piesa	Cântăreții
1	5715 I h	1991	Pasărea	IL	Cântare la intrarea sub Epitaf (voce)	Corul M. Pasărea
2	5761 I p	1992	Cilic Dere	TL	Sfânta Liturghie	Obştea
3	5761 I a	”	”	”	”	Corul de maici
4	5762 IIe	1992	Vladimi-reşti	GL	”	Obştea
5	5762 IIf	”	”	”	Procesiune pentru ploaie	”
6	5763 I e	1992	Răteşti	BZ	Privegherea	Steluța Stan, Nicoleta Stan, Nicolae Morar, Maria David
7	5763 IIh	1992	Ciolanu	BZ	Utrenia	Obştea
8	5768 Ig	1993	Tismana	GJ	Axion	Liliana Nistorenco, 23
9	5768 Ih	”	”	”	”	”
10	5768 Ii	”	”	”	Axion la Înălțarea Domnului	”
11	5768 Ip	1993	”	”	Sfânta Liturghie	Obştea
12	5768 IIh	”	Lainici	GJ	Utrenia	”
13	5768 Id	”	Polovragi	GJ	Privegherea	”
14	5769 IIe	”	”	”	Sfânta Liturghie	”
15	5770 Ia	”	”	”	Utrenia	O maică + obştea
16	5770 Ib	”	”	”	Final Utrenie	
17	5770 Ic	”	”	”	Priceasnă	Grup de maici
18	5770 Ii	1993	Sfânta Treime - Strâmba	GJ	Finalul Vecerniei Utrenia	Obştea
19	5770 IIx	1993	Sfânta Ana - Orşova	MH	Vecernia	Obştea
20	5771 Ia	1993	Cârcea	DJ	”	”
21	5771 Ii	1993	Curtea de Argeş	AG	”	”
22	5771 IIa	1993	Curtea de Argeş	AG	Vecernia	obştea

Nr	Mg / cas	Anul înre-gis-trării	Mănăsti-rea	Ju-de-țul	Slujba piesa	Cântăreții
23	5771 IIb	1993	Curtea de Argeş	AG	Axion - glas V	Pavnutia Purdescu, 69
24	5771 IIc	”	”	”	Axion la Adormirea Maicii Domnului	”
25	5771 IIj	1993	Văleni	AG	Utrenia	Obştea
26	5772 Ig	1993	Dintr-un lemn	VL	Vecernia	arh. Chesarie Gheorghiescu, 64 + obştea
27	5772 IIg	”	”	”	Utrenia	”
28	5773 Ia	”	”	”	Acatistul,Canoanele, Ceasurile	”
29	5773 Id	”	”	”	Sfânta Liturghie	”
30	5773 IIa	”	”	”	”	”
31	5773 IIb	1993	Surpatele	VL	Utrenia	Obştea
32	5774 Ia	”	”	”	Apărătoare Doamnă	”
33	5774 Ib	”	”	”	Cântare la Adormirea Maicii Domnului	”
34	5774 Ir	1993	Surpatele	VL	Axion	Olga Laviță, 20
35	5774 IIc	1993	Bistrița	VL	Vecernia	Obştea
36	5775 Ih	1993	Nămăieşti	AG	Sfânta Liturghie	m. Iosefina + obştea
37	5799 Ic	1994	Toplița	HG	”	Miron Țifreu, 29 m. Andrei Moldovan, 27
38	5799 II	”	”	”	”	”
39	5800 Ia	”	”	”	”	”
40	5800 Ib	”	”	”	Vecernia	”
41	5800 IIa	”	”	”	”	”
42	5800 IIb	”	”	”	”	”

Anexa 4c. Culegeri de toconele

Nr	Mg.	Localitate (sat)	Ju-deț	Nume performer	Vâr-sta (ani)	Data înregis-trării
1		Şiria	AR	Petru Verişan	80	27.12.1986
2		”	”	Traian Mihai Miloş	67	28.12.1986
3		”	”	Liviu Borlea	62	”
4		”	”	Mihai Neamțu	72	”
5		”	”	Liviu Borlea, Mihai Neamțu	62;72	”
6		”	”	Petre Nistor	31	”
7		Tăgădău	BH	Teodor Ilica	45	13.04.1987
8		”	”	”	”	”
9		Miniş	AR	Petru Brădean	63	14.04.1987
10		Ghioroc	”	Pr. Mircea Ciorogariu	27	”
11		”	”	Gheorghe Munda	70	”
12		”	”	Mircea Costiță	57	”
13		Făget	TM	Simion Vițeanu	67	”
14		Ghioroc	AR	Mircea Bercelean	15	”
15		”	”	Petru Marțiş	52	”
16		”	”	”	52	”
17		”	”	Vichentie Berar	57	”
18		Cuvin	”	Dorin Cosmin Vancu	5	”
19		”	”	Gheorghe Dab	53	18.04.1987
20		Galşa	”	Ioan Drăgoi	73	”
21		Mâsca	”	Cristian Dumitru	13	”
22		”	”	Ovidiu Dumitru	17	”
23		”	”	Pavel Truț	61	”
24		”	”	Adrian Popa	18	”
25		”	”	Ionel Ghiurca	18	”
26		”	”	Gheorghe Nicola	24	”
27		Măderat	”	Mladin Popescu	64	”
28		”	”	Adrian Ilea	16	”
29		”	”	Cristian Indricău	16	”
30		”	”	Lucian Ardelean	13	”
31		Galşa	”	Lucian Giurgiu	14	”
32		”	”	Marius Ioan Câlb	14	”
33		”	”	Ioan Ardelean	17	”
34		Şiria	AR	Petru Costea, Adrian Fibişan	17;18	17.04.1987
35		”	”	Adrian Fibişan, Laviniu Someşan	18; 7	”
36		”	”	Grup de flăcăi		”
37		Covăsânț	”	Petrişor Muntean	17	”
38		Covăsânț	AR	Teofil Todoruț	17	17.04.1987
39		”	”	Gheorghe Banta	15	”
40		”	”	Nicolae Căpitan	27	”

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

Aga V., *Simbolistica biblică creştină*, Timişoara, 1935.

Agapie Larisa, Oprea Gh., *Folclor muzical românesc*, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1983.

Alexandru T., *Instrumentele muzicale ale poporului român*, Bucureşti, ESPLA, 1956.

Alexandru T., *Béla Bartók despre folclorul românesc*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1958.

Alexandru T., *Folcloristică, organologie, muzicologie,* II, Bucureşti, Editura Muzicală, 1980.

Alexandru T., *Muzica populară românească*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1975.

Amzulescu Al.I., *Cântece bătrâneşti,* Bucureşti, Editura Minerva, 1974.

Anania V., *Amintirile peregrinului Apter*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1990.

Anoyanakis F., *Greek popular musical instruments*, Athens, National Bank of Greece, 1979.

Bartók B., *Volksmusik der Rumänen von Maramureş*, Budapest, Editio Musica, 1966.

Bartók B., *Însemnări asupra cântecului popular*, Bucureşti, ESPLA, 1956.

Bartók B., *Cântece poporale româneşti din comitatul Bihor*, Bucureşti, 1913.

Bartók B., *Romanian Folk Musik, I, Instrumental Melodies,* Haga, Martinus Nijhoff, 1967.

Bartók B., *Melodien der rumänischen Colinde,* Budapest, Editio Musica, 1968.

Bălan I., *Convorbiri duhovniceşti, I-II,* Episcopia Romanului şi Huşilor, 1988, 1994.

Bălănescu T., *Utilizarea metodelor matematice pentru studierea baladelor populare*, în vol. *Semiotica folclorului* (eds. Solomon Marcus), Bucureşti, Editura Academiei, 1975.

Bertrand E., Rayez A., *Échelle spirituelle*, în *Dictionnaire de spiritualité*, fasc. XXV, 1958, pag. 78-84.

Blades J., *Percusion Instruments and their History*, London, Faber and Faber Limited, 1970.

Branişte E., *Liturgica specială*, Bucureşti, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1985.

Branişte E., *Liturgica generală*, Bucureşti, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1993.

Branişte E., *Liturgica teoretică*, Bucureşti, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1984.

Brăiloiu C., *Opere*, vol. 1, Bucureşti, Editura Muzicală, 1967.

Brătulescu Monica, *Câteva precizări în legătură cu utilizarea noţiunii de funcţie în folclor*, în REF*,* tom 21, nr.1, 1976, pag. 39-49.

Brediceanu T., *Scrieri*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1976.

Brediceanu T., *Melodii populare din Banat*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1972.

Bria I., *Dicţionar de teologie ortodoxă*, Bucureşti, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1994.

Barbu-Bucur S., *Cultura muzicală de tradiţie bizantină pe teritoriul României*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1989.

Carp Paula, *Câteva cântece de ieri şi de azi din comuna Bătrâni*, în „Revista de folclor", an II, nr. 1-2/1957, pag. 9-35.

Cernea Eugenia, *Béla Bartók despre doina maramureşană*, în vol. *Béla Bartók şi muzica românească*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1976.

Cernea Eugenia, *Sistemul popular de cântare acompaniată vocal,* în REF, tom 10, nr.3, pag. 301-315.

Chira Maramureşanul Iustinian, *Darurile Bisericii*, Cluj-Napoca, Editura Episcopiei Ordodoxe Române, 1983.

Chevalier J., Gheerbrant A., *Dictionnaire des symboles*, vol. II-IV, Paris, Seghers, 1981.

Clement O., *Le visage intérieur*, Paris, Stock, 1978.

Ciobanu Gh., *La rythmique des neumes byzantins dans les transcriptions de J.D. Petrescu et de Egon Wellesz par rapport à la pratique actuelle*, în vol. *Rhythm in Byzantine Chant*, Acta of the Congress held at Hernen Castle in November 1986, Hernen, A.A.Bredius Foundation, 1991, pag. 21-37.

Ciobanu Gh., *Despre factorii care înlesnesc evoluția cântecului popular*, în „Revista de folclor", an I, nr. 1-2/1956, pag. 109-135.

Ciobotea D.I., *Elemente ale religiei geto-traco-dacilor, favorabile procesului de creştinare a strămoşilor noştri*, în *Studii teologice*, XVII, 1976, pag. 7-10.

Cipariu T., *Acte şi fragmente latine romanesci pentru istoria besericei române mai alesu unite*, Blasiu, 1855.

Cireşianu B., *Tezaur liturgic al Sfintei Biserici Creştine Ortodoxe de Răsărit*, tom I-II, Bucureşti, 1910.

Cocişiu I., *Despre ritmul colindelor din Ardeal*, ms 73, dosar 1, AIEF „C. Brăiloiu".

Cocişiu I., *Ritmul safic*, ms 73, dosar 9, A.I.E.F.„C. Brăiloiu", Bucureşti.

Comişel Emilia, *Recitativul epic al baladei*, în *Supliment la revista Muzica*, nr. 6. 1965.

Comişel Emilia, *Folclor muzical*, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1967.

Comişel Emilia, *Folclorul copiilor*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1982.

Comişel Emilia, *Coordonate ale formei libere în creația folclorică*, în *Studii de muzicologie*, vol. XIV, Bucureşti, Editura Muzicală, 1979.

Constantinescu N., *Lectura textului folcloric*, Bucureşti, Editura Minerva, 1986.

Corneanu N. mitropolit, *Introducere* la Ioan Scărarul, *Scara raiului*, Timişoara, Amacord, 1994.

Costachi V., *Viețile sfinților pe decembrie,* 1811, ms. C.R.V. 800 din Biblioteca Academiei Române.

Coşbuc G., *Elementele literaturii poporale*, Cluj, Editura Dacia, 1986.

Crainic N., *Sfințenia – împlinirea umanului* (Curs de teologie mistică, 1933-1935), Iaşi, Editura Mitropoliei Moldovei şi Bucovinei, 1993.

Crainic N., *Nostalgia paradisului*, Iaşi, Editura Moldova, 1994.

Cristescu Constanța, *O problemă de funcționalitate*, în „Anuarul Institutului de Etnografie şi Folclor «C. Brăiloiu»", 5, 1994, pag. 157-172.

Cristescu Constanța, *A Cult Instrument in Romania – the Wooden Plate*, în *Jahrbuch für Volksliedforschung,* in *Auftrag des Deutchen Volksliedarchivs*, 39, Erich Schmidt Verlag, Freiburg, 1994.

Cristescu Constanța, *Forma arhitectonică a semnalelor de toacă; polifonii de toace*, în REF, tom 35, nr. 3-4, 1990, pag. 225-239.

Cristescu Constanța, *Ritmul percutat autonom – un sistem distinct al ritmicii populare româneşti*, I, în REF, tom 36, nr. 1-2/1991, pag. 9-32; II, în REF, tom 37, nr. 5, 1992, pag. 455-469.

Cristescu Constanța, *Unele particularități zonale ale utilizării toacei investită cu funcție competițională*, în *Acta Musei Porolissensis*, XI, Zalău, Muzeul de Istorie şi Artă, 1987.

Cristescu Constanța, Cristescu Gabriela, *Asupra tipologiei repertoriului cu variabilitate maximă*, în „Anuarul Institutului de Etnografie şi Folclor «C. Brăiloiu»", tom 4, Bucureşti, 1993, pag. 161-170.

Cristescu Constanța, *O metodă etnomuzicologică de analiză şi transcriere a muzicii bizantine moderne,* în „Anuarul Institutului de Etnografie şi Folclor «C. Brăiloiu»", tom 7, 1996, p. 183-189.

Cristescu Constanța, *Ritmul percutat autonom – posibilități de modelare matematică*, în vol. „Laboratorul de Cercetări Interdisciplinare, Sesiunea de comunicări", 19 decembrie 1985, Universitatea din Cluj-Napoca.

Cristescu Constanța, *Toaca, utilizarea ei, considerații generale asupra repertoriului cules*, în *Lucrări de muzicologie*, vol. 19-20 (1983-1984), Cluj-Napoca, 1986, pag. 91-99.

Cristescu Constanța, *Relația dintre cântarea de strană şi semnalele de toacă la mănăstirile din România*, în vol. *Universitatea „Aurel Vlaicu"*, Arad, *Lucrările Sesiunii de Comunicări Ştiințifice*, 5-6 mai 1994, pag. 76-85.

Cristescu Constanța, *Pelerinajul şi cântecul de pelerinaj din Transilvania*, în *Studii şi comunicări*, VIII, Sibiu, 1994, pag. 137-155.

Cristescu Constanța, *O sistematizare a ritmicii populare*, în „Anuarul Institutului de Etnografie şi Folclor «C. Brăiloiu»", tom 3, 1992, pag. 203-211.

Cristescu Gabriela, *Some remarks about the space of classifications*, în vol. *Universitatea „Aurel Vlaicu"*, Arad, *Lucrările Sesiunii de Comunicări Ştiințifice*, mai 1992 vol. 1, pag. 42-47.

Cristescu Gabriela, *Spațiul metric al T-clasificărilor*, în vol. *Universitatea „Aurel Vlaicu"*, Arad, *Lucrările Sesiunii de Comunicări Ştiințifice*, mai 1992, vol.1, pag. 48-50.

Cristescu Gabriela şi Cristescu Constanța, *Clasificare tipologică de repertoriu cu formă variabilă şi tipologia repertoriului de toacă*, Arad, Universitatea „Aurel Vlaicu", 1995. Raport de cercetare la contractul nr. 108/10.03.1994 de colaborare cu Institutul de Etnografie şi Folclor „C. Brăiloiu".

Dionisie pseudo-Areopagitul, *Despre numele divine. Teologia mistică*, Iaşi, Institutul European, 1993.

Dosoftei, *Viața şi petrecerea sfinților (1682-1686),* ms C.R.V.73 din Biblioteca Academiei Române.

Drăgoi S.V., *Toaca: Amintiri*, în „Muzică şi poezie", anul I, 1936.

Drăgoi S., *303 colinde*, Craiova, Scrisul Românesc, 1930.

Eliade M., *Taina Indiei (Texte inedite),* Bucureşti, Editura Icar, 1992.

Eliade M., *Sacrul şi profanul*, Bucureşti, Editura Humanitas, 1992.

Eliade M., *Traité d'histoire des réligions*, Paris, Payot, 1974.

Eliade M., *Istoria credințelor şi ideilor religioase*, 1-3, Bucureşti, Editura Ştiințifică, 1991.

Eusebiu de Cezareea, *Scrieri*, partea a 2-a, în col. „Părinți şi scriitori bisericeşti", Bucureşti, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1991.

Sfântul Evagrie Ponticul, în *Filocalia*, 1, Bucureşti, Editura Harisma, 1992, pag. 48-113.

Evdokimov P., *Vârstele vieții spirituale*, Bucureşti, Editura Christiana, 1993.

Evdokimov P., *Arta icoanei, o teologie a frumuseții, București*, Editura Meridiane, 1993.

Evdokimov P., *La prière de l'Église d'Orient*, Casterman – Paris – Tournai, Édition Salvator Mulhouse, 1966.

Fochi A., *Datini şi eresuri populare de la sfârşitul secolului al XIX-lea*, Bucureşti, Editura Minerva, 1976.

Fochi A., *Folclor românesc din Transilvania secolului al XVII-lea*, în „Revista de folclor", an III, nr. 1/1958.

Galeriu, pr. Constantin, *Jertfă şi răscumpărare,* Bucureşti, Harisma, 1991.

Galinescu G., *Cântarea bisericească*, Iaşi, 1941.

Ganea Ioasaf, *Toaca în cultul Bisericii Ortodoxe Române, semnificația şi importanța ei,* în BOR, buletinul oficial al Patriarhiei Române, nr. 1-2, 1979, pag. 89-97.

Georgescu C.D., *Repertoriul pastoral – semnale de bucium*, Bucureşti, Editura Muzicală,1987.

Georgescu C.D., *Jocul popular românesc*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1984.

Giuleanu V., *Melodica bizantină*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1981.

Giuleanu V., *Tratat de teoria muzicii*, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1967.

Gorovei A., *Credințe şi superstiții ale poporului român*, Bucureşti, 1915.

Gunji Sumi, *An investigation of the regional characteristics of ethnic musical instruments*, Part II, *Research Bulletin of the Kunitachi College of Music*, no.14, Tokyo,1980.

Hannik C., *Probleme der Rhythmik des byzantinischen Kirchengesangs*, în vol. *Rhythm in Byzantine Chant*, Acta of the congress held at Hernen Castle in November 1986, Hernen, A.A. Bredius Foundation, 1991, pag. 21-37.

Herman V., *Originile şi dezvoltarea formelor muzicale*, Bucureşti, Editura Muzicală,1982.

Ioan Casian, *Scrieri alese*, Bucureşti, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1990.

Ioan Scărarul, în *Filocalia*, 8, Bucureşti, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române,1979.

Ioan Scărarul, *Scara raiului*, Timişoara, Amacord, 1994.

Iustinian Maramureşanul, *Îndrumător bisericesc*, Sibiu, 1974.

Iorga N., *Istoria Bisericii Române*, Bucureşti, 1928.

Isihie Sinaitul, în *Filocalia*, 4, Bucureşti, Editura Harisma, 1994.

Ispas Sabina, *Universalitate şi specificitate etno-culturală în literatura populară; observații asupra cântecului povestitor*, în *Nemzetiseg-identitás*, Debrecen, Békéscsaba, 1991.

Iştoc Lucia, *Tipuri melodice de bocet din Transilvania*, în „Anuarul Arhivei de Folclor", VIII-XI (1987-1990), Cluj-Napoca, Editura Academiei Române, 1991, pag. 197-223.

Jesser Barbara, *Interaktive Melodieanalyse; Methodik und Andwendung computergestutzter Analyse verfahren in Musikethnologie und Volksliedforschung; typologische Untersuchung der Balladen-sammlung des DVA*, band, 12, Bern, Peter Lang,1991.

Kahane Mariana, Georgescu Lucilia, *Repertoriul de şezătoare, specie ceremonială distinctă*, în REF*,* tom 13, nr. 4, 1968.

Kahane Mariana, Georgescu Lucilia, *Cântecul zorilor şi al bradului*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1988.

Kluge R., *Faktoren analitische Typenbestimmung an Volksliedmelodien*, Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1974.

Lerman I.C., *Les bases de la classification automatique*, Paris, Gautier Vilars, 1970.

Lossky V., *Telogia mistică a Bisericii de Răsărit*, Editura Anastasia, 1993.

Lăcătuş M., *Şuieră iarba, cântă lemnul*, Bucureşti, ICED, 1981.

Lungu N., Costea Gr., Croitoru I., *Anastasimatarul uniformizat*, Bucureşti, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1974.

Macarie Ieromonahul, *Opere*, I. *Teoriticon*, Bucureşti, Editura Academiei, 1976.

Marcu G., *Un sistem identic de execuție polifonică a cântecelor întâlnit la unele popoare din Peninsula Balcanică*, în REF, tom 13, nr. 6, 1968, pag. 545-554.

Marcu G., *Cântece polifonice aromâne*, în REF, tom 3, nr. 2, 1958, pag. 79 -100.

Marcu G., *Folclor muzical aromân*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1977.

Marian Sim. Fl., *Sărbătorile la români*, II, Bucureşti, Editura Fundației Culturale Române, 1994.

Marian Sim. Fl., *Sărbătorile la români*, 3, Editura Göbl, 1901.

Maxim Mărturisitorul, în *Filocalia*, 2, Bucureşti, Editura Harisma, 1993.

Moshu I., *Limonariu sau Livada duhovnicească*, Alba Iulia, 1991.

Mîrza Tr., *Cântecul de cătănie din Bihor, o specie a liricii ocazionale*, în *Lucrări de muzicologie*, vol. 6, Cluj-Napoca, 1970.

Mîrza Tr., *Ritmul vocal acomodat paşilor din mersul ceremonios, un tip distinct al ritmicii populare româneşti*, în *Lucrări de muzicologie*, vol. 10-11, Cluj-Napoca, 1979, pag. 245-259.

Mîrza Tr., *Ritmul de dans, un sistem distinct al ritmicii populare româneşti*, în *Lucrări de muzicologie*, 7, Cluj-Napoca, 1981, pag. 83-108.

Mîrza Tr., *Ritmul orchestic (de dans), un sistem distinct al ritmicii populare româneşti*, în *Studii de muzicologie*, VIII, 1972, pag. 229-263.

Muşlea I., Bîrlea O., *Tipologia folclorului din răspunsurile la chestionarele lui B.P. Haşdeu*, Bucureşti, Editura Minerva, 1970.

Nellas P., *Omul – animal îndumnezeit (pentru o antropologie ortodoxă),* Sibiu, Editura Deisis, 1994.

Nicola I.R., Szenik Ilona., Mîrza Tr., *Curs de folclor muzical*, partea I, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1963.

Nicodim Aghioritul, *Paza celor cinci simțiri*, Oradea, Editura Pelerinul Român, 1991.

Nicodim Aghioritul, *Războiul nevăzut*, Editura Arta Grafică S.A., 1991.

Nil, în *Filocalia*, 8, Bucureşti, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1979.

Niculiță-Voronca Elena, *Datinile şi credințele poporului român*, I, Cernăuți, 1903.

Oişteanu A., *Motive şi semnificații mito-simbolice în cultura tradițională românească*, Bucureşti, Editura Minerva, 1989.

Pamfile T., *Povestea lumii de demult după credințele poporului român*, Bucureşti, 1913.

Pamfile T., *Cerul şi podoabele lui după credințele poporului român*, Bucureşti, 1915.

Paladie, *Istoria lausiacă (Lavsaicon),* Bucureşti, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1993.

Pamfile T., *Văzduhul, după credințele poporului român*, Bucureşti, 1916.

Panțîru Gh., *Notația şi ehurile muzicii bizantine*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1971.

Păcurariu M., *Istoria Bisericii Ortodoxe Române*, vol. I-II, Bucureşti, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1991, 1994.

Păcurariu M., *Sfinţi daco-romani şi români*, Iaşi, Editura Mitropoliei Moldovei şi Bucovinei, 1994.

Petrescu I.D., *Études de paléographie musicale byzantine*, Bucarest, Édition Musicale de l'Union des Compositeurs, 1967.

Pop M., Ruxăndoiu P., *Folclor literar românesc*, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1970.

Popescu-Pasărea I., *Liturghier de strană*, Editura Episcopiei Argeşului, 1991.

Popescu-Pasărea I., *Principii de muzică bisericească orientală (psaltică),* Bucureşti, Tipografia Cărţilor Bisericeşti, 1939.

Popescu Şt., Popescu-Pasărea I., *Cântările vecerniilor de sâmbătă seara*, Bucureşti, an nenotat.

Pârvan V., *Contribuţii epigrafice la istoria creştinismului daco-român*, Bucureşti, 1911.

Pogorilovski A., *Energii ale timpului muzical,* Bucureşti, Ararat, 1994.

Popa I.D., *Din obiceiurile moţilor. Toaca*, în „Izvoraşul", anul XVII, nr.4, 1938 (aprilie).

Popa I.D., *Din obiceiurile moţilor. Toaca*, în „Telegraful român", nr. 9-10, Sibiu, 1 martie 1980.

Rabinovici B.I., *Pastuşii Baraban nedavno otkrâtâi ruskii narodnâi instrument*, în *Muzîkalnaia folkloristika*, 3, Moskva, Sovetskii Kompozitor, 1986, pag. 177-241.

Rădoi I., *Variantele româneşti ale baladei Meşterul Manole*, *Probleme de ierarhizare*, în *Semiotica folclorului*, (eds. Solomon Marcus), Bucureşti, Editura Academiei, 1975, pag. 50-72.

Rădulescu N., *Choreios alogos, contemporaneitate şi protoistorie în ritmica muzicală*, în REF, nr. 3, 1972, pag. 183-193.

Rădulescu Speranţa, *Cântecul*, Bucureşti, Editura Muzicală,1990.

Ruxăndoiu P., *Discuţii în legătură cu periodizarea literaturii populare,* în REF, tom 10, nr. 3, 1965.

Schlötterer R., *Einige allgemeine Überlegungen zur Frage des Rhythmus, in byzantinischen Kirchengesang*, în vol. *Rhythm in Byzantine Chant*, Acta of the Congress held at Hernen Castle in November 1986, Hernen, A.A.Bredius Foundation, 1991.

Mitropolitul Serafim, *Isihasmul, tradiţie şi cultură românească*, Editura Anastasia, 1994.

Sachs C., *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*, Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf & Hartel, 1930.

Sachs C., *Reallexikon der Musikinstrumente*, New York, OLMS, 1979.

Schaeffner A., *Origine des instruments de musique*, Paris, Payot, 1936.

Simeon Noul Teolog, în *Filocalia*, 8, Bucureşti, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1979.

Stăniloaie D., *Ascetica şi mistica ortodoxă*, I-II, Alba Iulia, Editura Deisis, 1993.

Stăniloaie D., *Trăirea lui Dumnezeu în ortodoxie*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1993.

Stăniloaie D., *Spiritualitate şi comuniune în Liturghia ortodoxă*, Craiova, Editura Mitropoliei Olteniei, 1986.

Steinhardt N., *Dăruind vei dobândi*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1994.

Suliţeanu Ghizela, *Cântecul de leagăn*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1986.

Suliţeanu Ghizela, *Psihologia folclorului muzical*, Bucureşti, Editura Academiei, 1980.

Suliţeanu Ghizela, *Importanţa studierii jucăriilor – instrumente muzicale confecţionate de către copii în folclorul românesc*, în *Studii şi comunicări*, Sibiu, 1982.

Szenik Ilona, Iştoc Lucia, *Proiect de clasificare a melodiilor populare vocale*, în „Anuarul de folclor”, V-VII, Cluj-Napoca, pag. 305-353.

Szenik Ilona, *Tipuri melodice în bocetele maghiare din România*, în „Anuarul Arhivei de folclor”, VIII-XI (1989-1990), Cluj-Napoca, 1991.

Szenik Ilona, *Tipologia melodică folclorică în lumina variabilităţii şi stabilităţii*, în *Lucrări de muzicologie*, vol. 12-13 (1976-1977), Cluj-Napoca, 1979.

Szenik Ilona, *Structura formei în cântecul popular*, în *Lucrări de muzicologie*, vol. 1, Cluj-Napoca, 1965.

Szenik Ilona, *Structura ritmică în cântecul propriu-zis de stil modern şi nou*, în *Lucrări de muzicologie*, vol. 6, Cluj-Napoca, 1970, pag. 133-147.

Szenik Ilona, *Béla Bartók şi unele probleme ale cercetării muzicii populare instrumentale*, în „Anuarul de folclor”, II, Cluj-Napoca, 1981, pag. 28-44.

Szenik Ilona, Mîrza Tr., *Curs de folclor muzical*, partea a II-a, Cluj-Napoca, Conservatorul de muzică „G. Dima”, 1969.

Szenik Ilona, *Variaţie şi improvizaţie în muzica populară*, ms.

Şoima Gh., *Funcţiile muzicii liturgice*, Sibiu, Editura Revistei Teologice, 1945.

Ştefănescu Al., *Mănăstirea Tismana*, Bucureşti, 1909.

Taloş I., *Meşterul Manole*, Bucureşti, Editura Minerva, 1973.

Tarnavski T., *Liturgica*, Cernăuţi, Editura Mitropolitană, 1929.

Teodorescu G. Dem., *Poezii populare române*, Bucureşti, 1885.

Todorov M., *Bălgarski narodni instrumenti*, Sofia, Nauca I Izkustvo, 1973.

Tomaşevski B.V., *Genurile literare*, în vol. *Ce este literatura? Şcoala formalistă rusă*, Bucureşti, Editura Univers, 1983.

Tomescu V., *Histoire des rélations musicales entre la France et la Roumanie*, partea I, Bucureşti, Editura Muzicală, 1973.

Tânianov N.I., *Faptul literar*, în vol. *Ce este literatura? Şcoala formalistă rusă*, Bucureşti, Editura Univers, 1983.

Urechia V.A., *Codex Bandinus*, Bucureşti, 1895.

Urmă D., *Acustică şi muzică*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1982.

Varlaam, *Cazania*, 1643, ms. CRV 45 din Biblioteca Academiei Române.

Vasile cel Mare, *Comentar la Psalmi*, ediţia a II-a, Bucureşti, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1943.

Vianu T., *Estetică*, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1968.

Vicol A., *Rolul interpretării în determinarea sistemelor ritmice*, în REF, nr.1, 1968.

Vicol A., *Contribuţii la studiul ritmului în cîntecele populare din Muscel*, în „Revista de folclor ”, an III, nr.3, 1958, pag. 11-39.

Viciu A., *Obiceiuri de Paşti*, în „Comoara satelor”, nr. 2, Cluj, 1924.

Vinke Ph., *Multicriteria Decizion-aid*, John Wiley & Sons Ltd., 1992.

Vulcănescu R., *Coloana cerului*, Bucureşti, Editura Academiei Române, 1972.

Ware K., *Împărăţia lăuntrică,* Bucureşti, Christiana, 1996.

Vulcănescu R., *Etnologie juridică*, Bucureşti, Editura Academiei, 1970.

Acatistier, Galaţi, Episcopia Dunării de Jos, 1994.

Atlas muzâcalnâh instrumentov narodov SSSR, Moskva, Izdatelstvo „Muzâka”, 1975.

Biblia, Bucureşti, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1982.

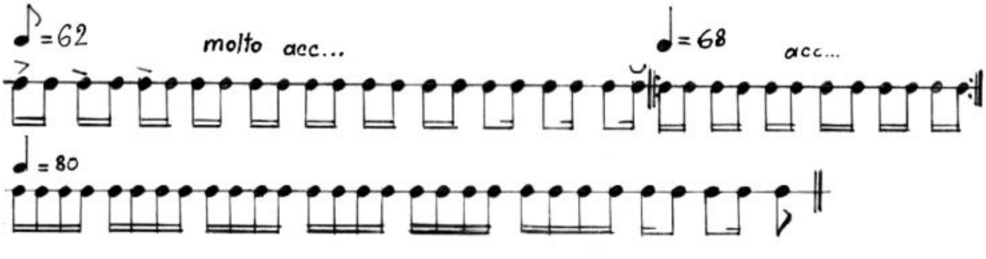
Cântările Sfintei Liturghii şi alte cântări bisericeşti, Bucureşti, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1991.
Ceaslov, Bucureşti, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1990.
Dicționarul limbii române, tom XI, partea a II-a, Bucureşti, Editura Academiei, 1982.
Enciclopedia Elefteruzakis, vol. VII, Atena, 1928.
The New Grove Dictionary of Musical Instruments, edited by Stanley Sadie, 2, New York, Macmillan Press Limited, 1984.
Mineiul lunei lui Iulie, Bucureşti, Tipografia Cărților Bisericeşti, 1910.
Molifteinic, Bucureşti, Editura Institutului Biblic şi de Misiune Ortodoxă, 1976.
Molifteinic, Bucureşti, 1937.
Mondes en musique, Genève, Musée d'Etnographie, 1991.
Patericul, în col. „Izvoare duhovniceşti", I, Alba Iulia, 1990.
Şcoala muzicală de la Putna, ms. nr. 56/54476I, PII,*Stihirar*, vol. IIIB, (Transcripta), prefață de Gh. Ciobanu, M. Ionescu, T. Moisescu, Bucureşti, Editura Muzicală, 1984.
Tipic bisericesc, Bucureşti, Editura Institutului Biblic şi de Misiune Ortodoxă, 1976.
Semiotica folclorului, (eds. Solomon Marcus), Bucureşti, Editura Academiei, 1975.
Sfinți români şi apărători ai legii strămoşeşti, Bucureşti, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1974.

ANTOLOGIE

Secțiunea 1. Toaca de mână; tochița
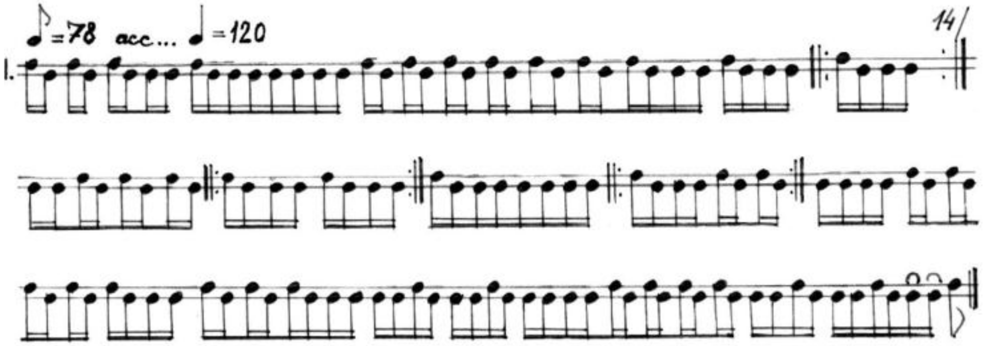
1.

Cas. 1s/170/	1.0.26	M.Hodoş-Bodrog; Arhim.Timotei Iftimie



2.

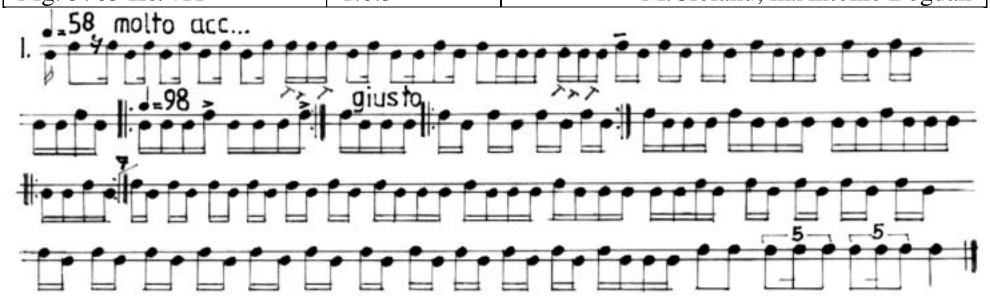
Mg. 5770 IIa/446/	1.0.16	M.Gura Motrului; ierom.Mihail Băcescu



Starea II,III,IV = var.
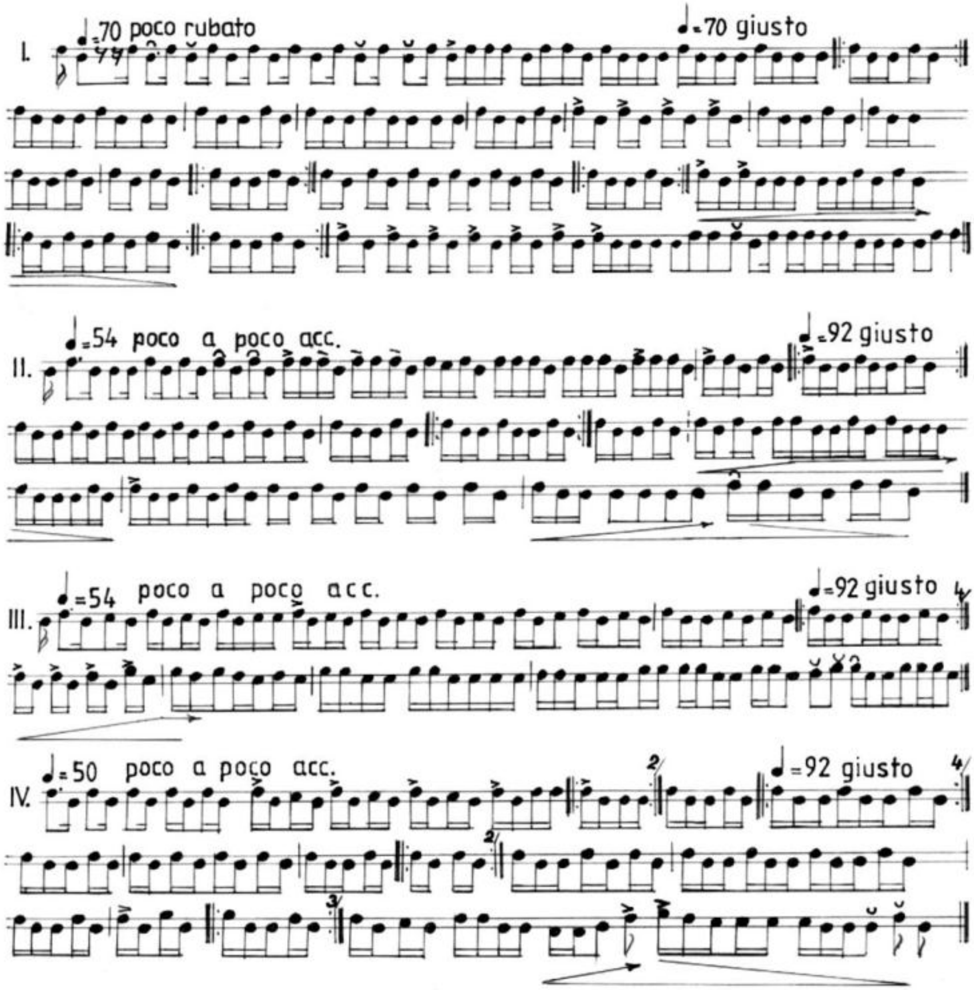
3.

Mg. 5763 IIb/411	1.0.3	M.Ciolanu; m.Antonie Bogdan
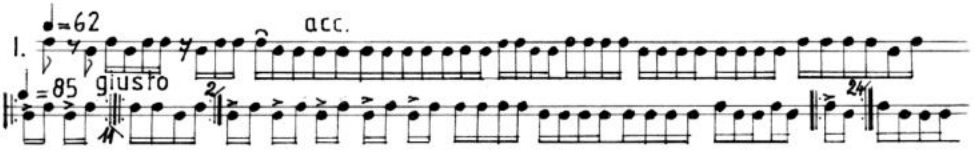


4.
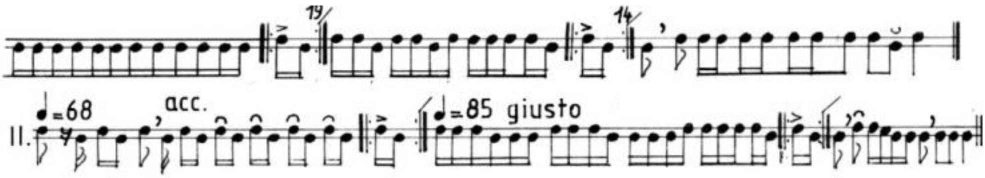
Cas. 1 o/184-187/	4.0.5	M.Hodoş-Bodrog; Arhim.Timotei Iftimie



5.

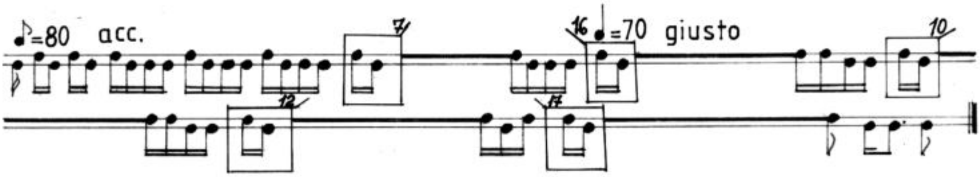
Mg. 5714 x/89-90	3.0.3 4.0.4	M.Cernica; m.Cristofor
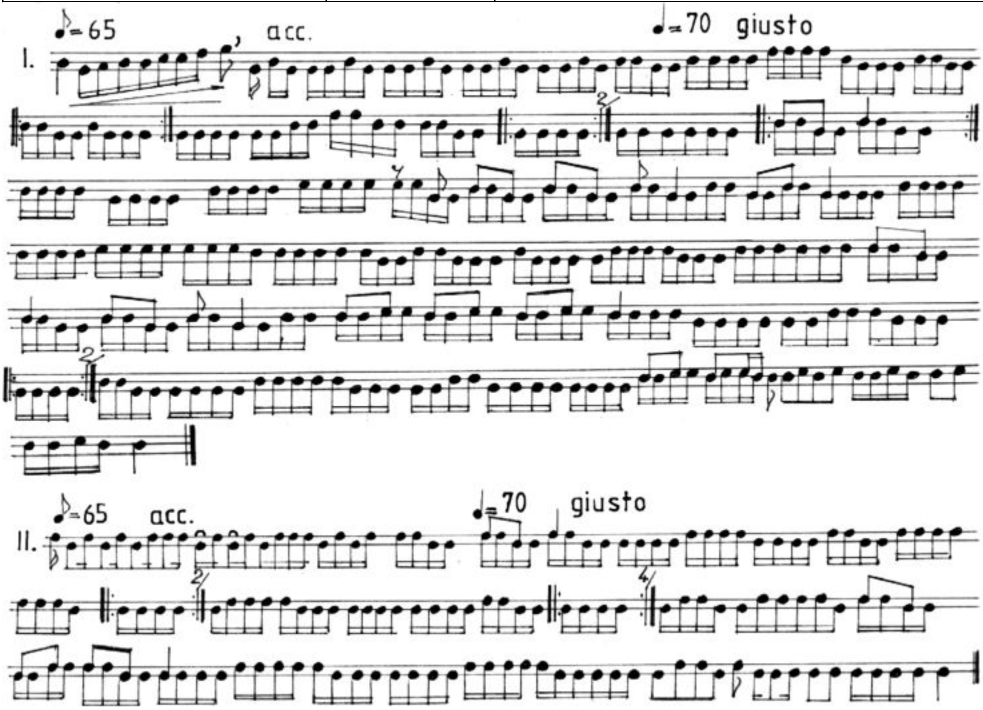




6.

Cas.2 jI/222	3.05.6	M.Izbuc; Aurel Maxim



7.

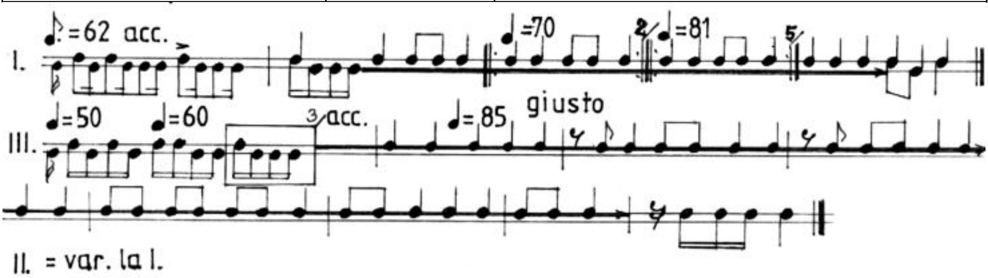
Mg. 5714 p/80-81/	2.2.9 2.1.3	M.Cernica; m.Timotei



III si IV = var. la II.
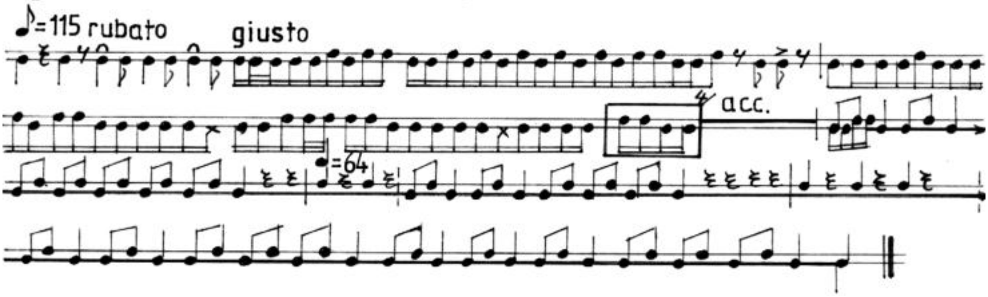
8.

Cas. 2 h/ 219; 221	1.1.2.12	M.Prislop; Daniel Stoenescu
	1.1.1	
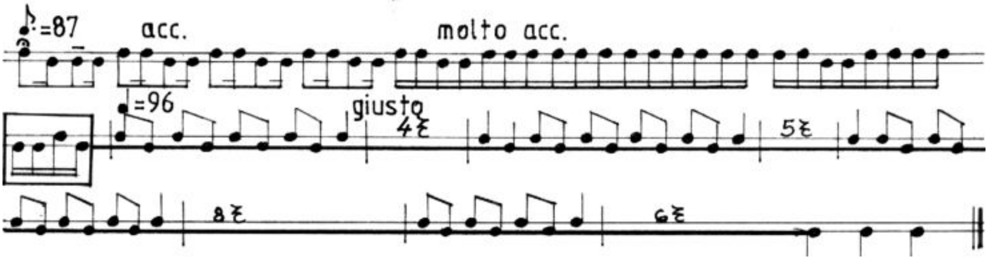


9.

Mg.5771 II d I/472/	1.1.2.16	M.Văleni; m-hia Taisia Bârdici
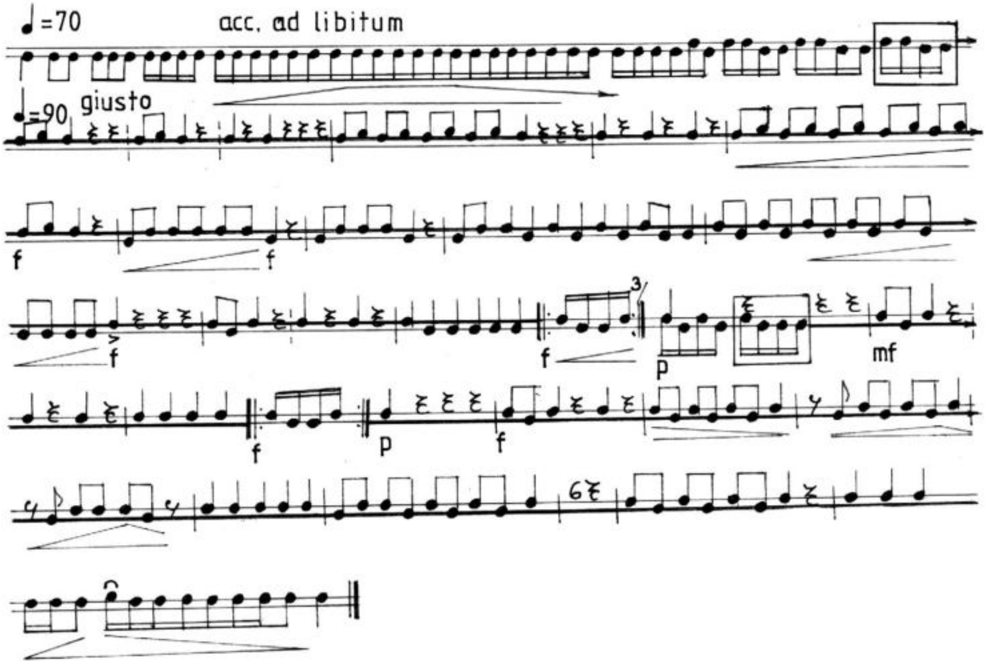


10.

Mg.5774 I c/109/	1.1.2.2	M.Surpatele; m-hia Fevronia China



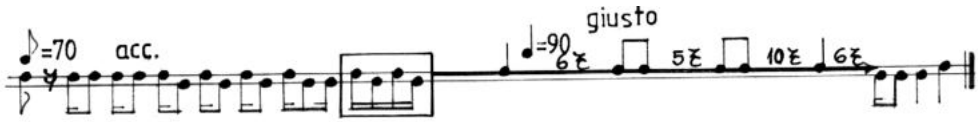
11.

Mg.5763 I n/401/	1.1.1	M.Răteşti; m-hia Filonida Ştefanache



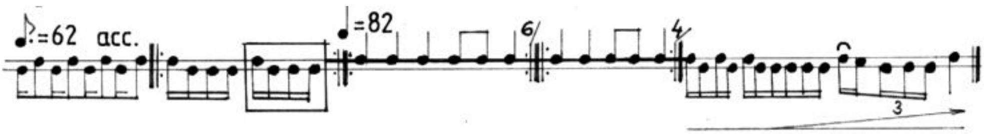
12.

Cas. 6 aI/265/	1.1.2.13	M.Timişeni; m-hia Onufria Godja
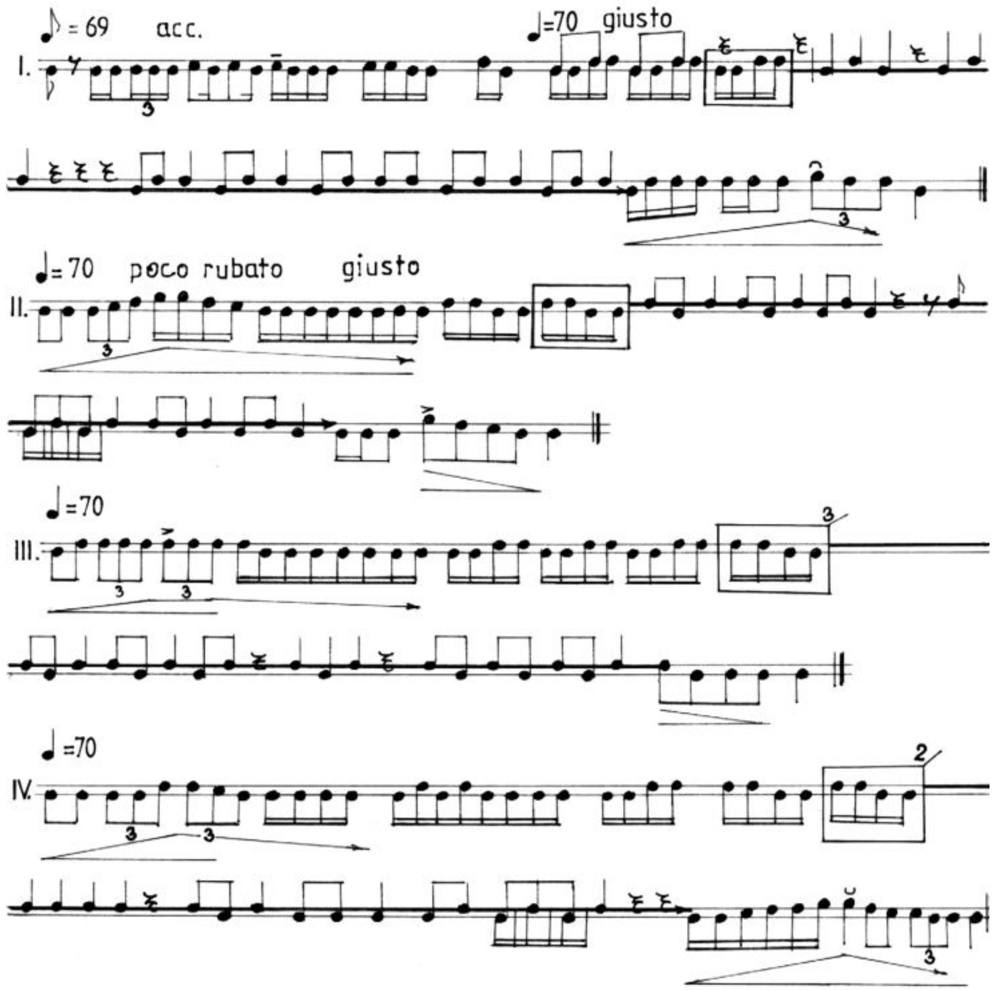


13.

Mg.5761 II mI/349/	1.1.2.12	M.Saon; Olguța Grădincea
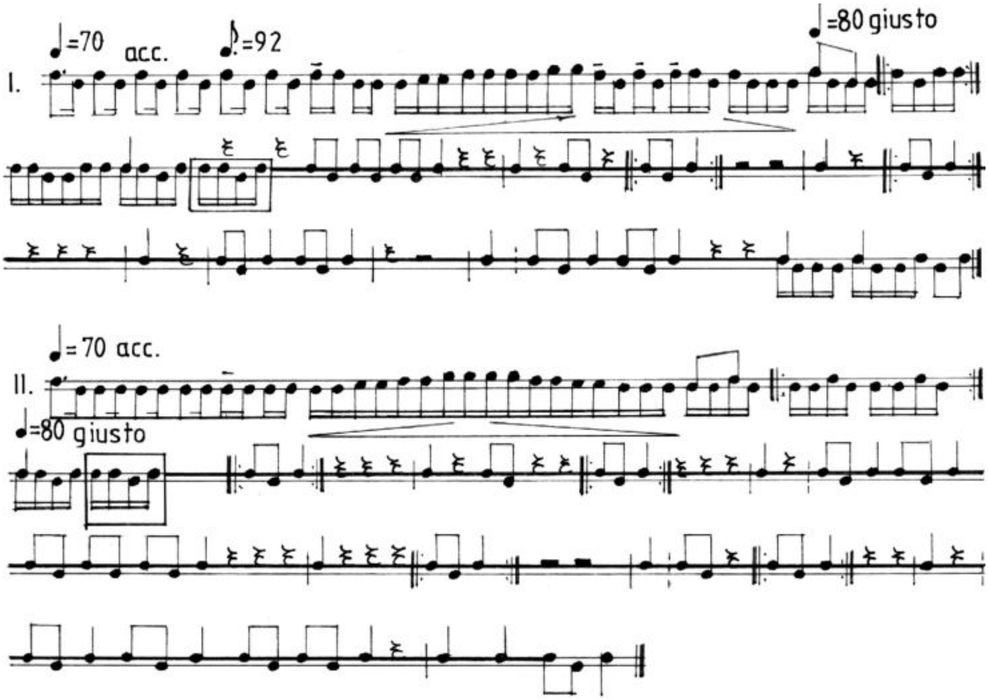


14.

Mg.5799 Ia/430/	1.1.2.4	M.Toplița; Mihai Gușoi
	2.2.9	
	1.1.2.9	
	2.2.21	



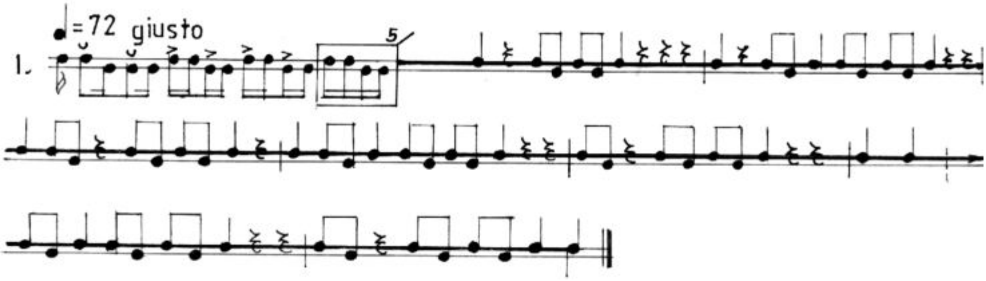
15.

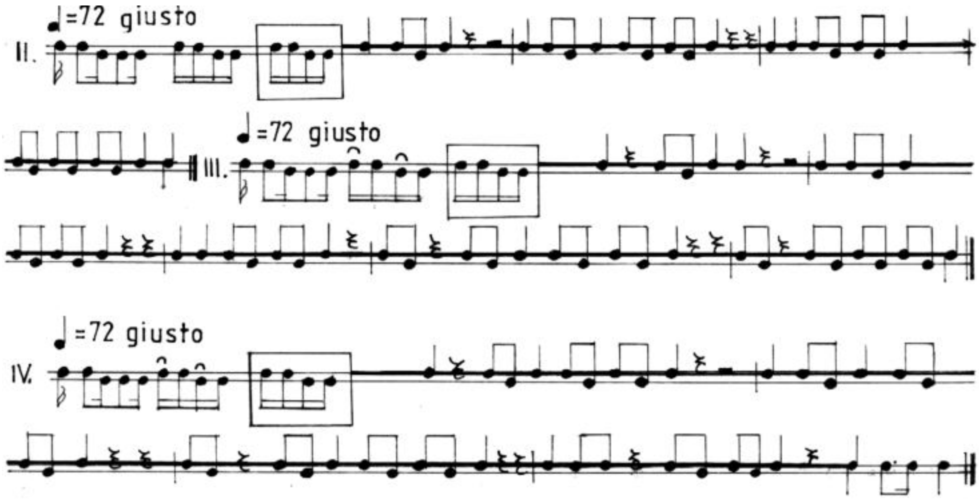
Mg.5769 IIj/440,442/	1.1.2.20	M.Polovragi; M-hia Lavrentia Ploscaru



16.

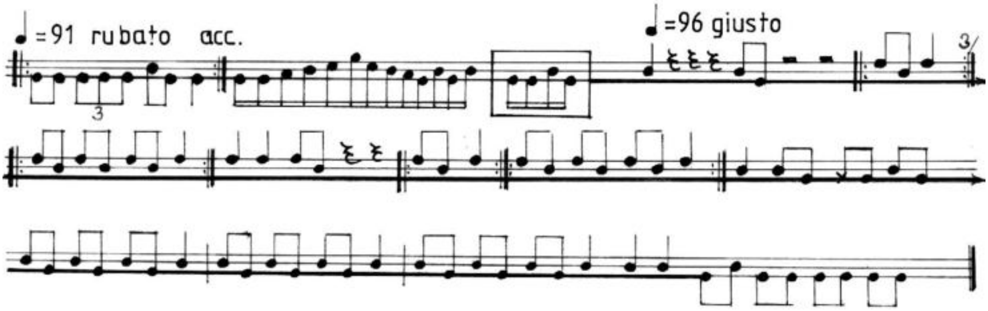
Cas.6 i/274-277	1.1.2.9	M.Timişeni; m-hia Polixenia Gudea
	1.1.2.2	
	1.1.2.2	
	1.1.2.20	





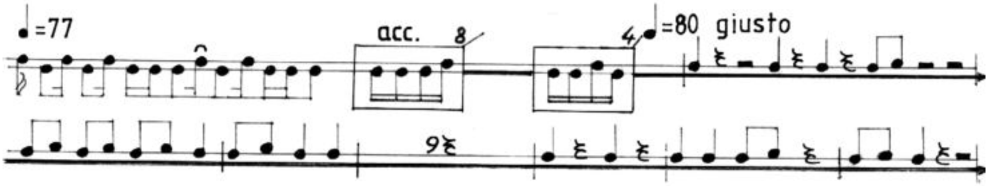
17.
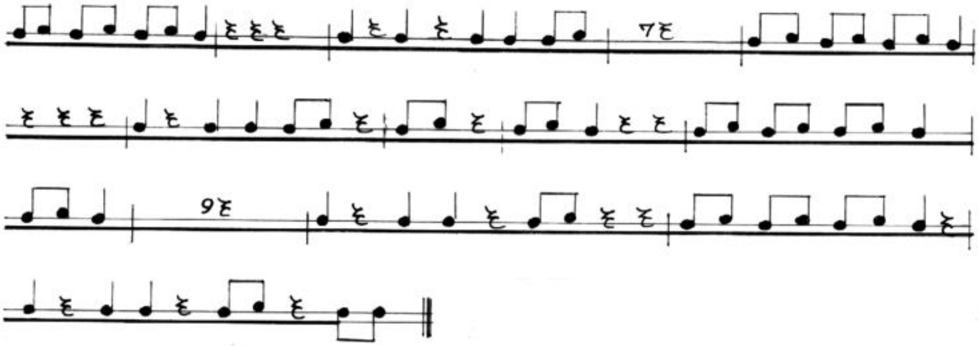
Mg.5774 Id/110/	1.1.2.7	M.Surpatele; M-hia Ecaterina Momeu



18.

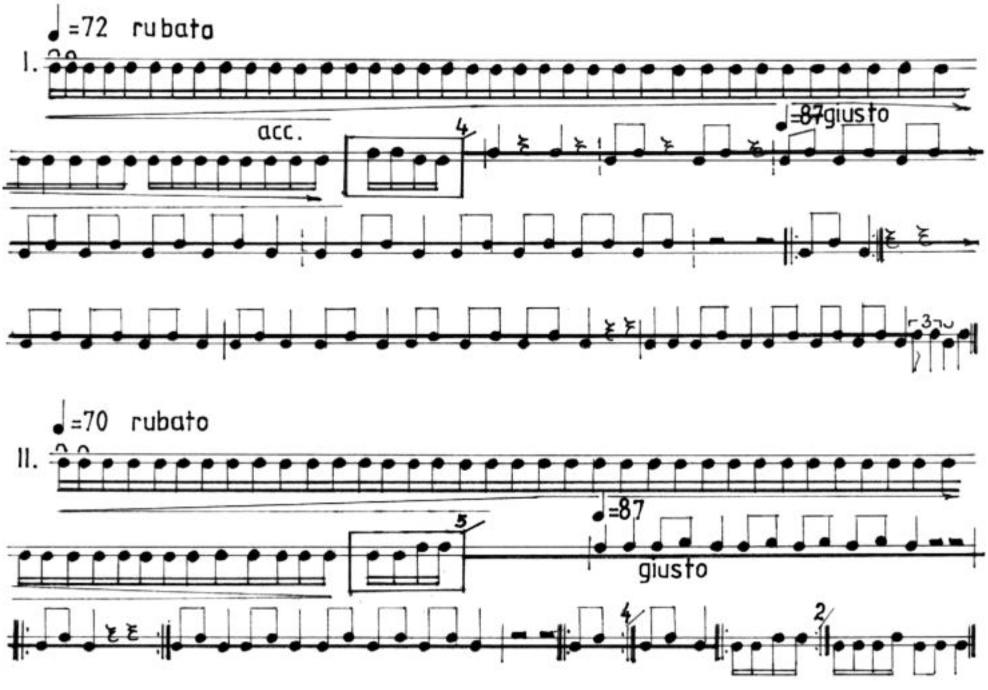
Mg.5763 I m/403/	1.1.2.9	M.Răteşti; m-hia Tavifta Avram





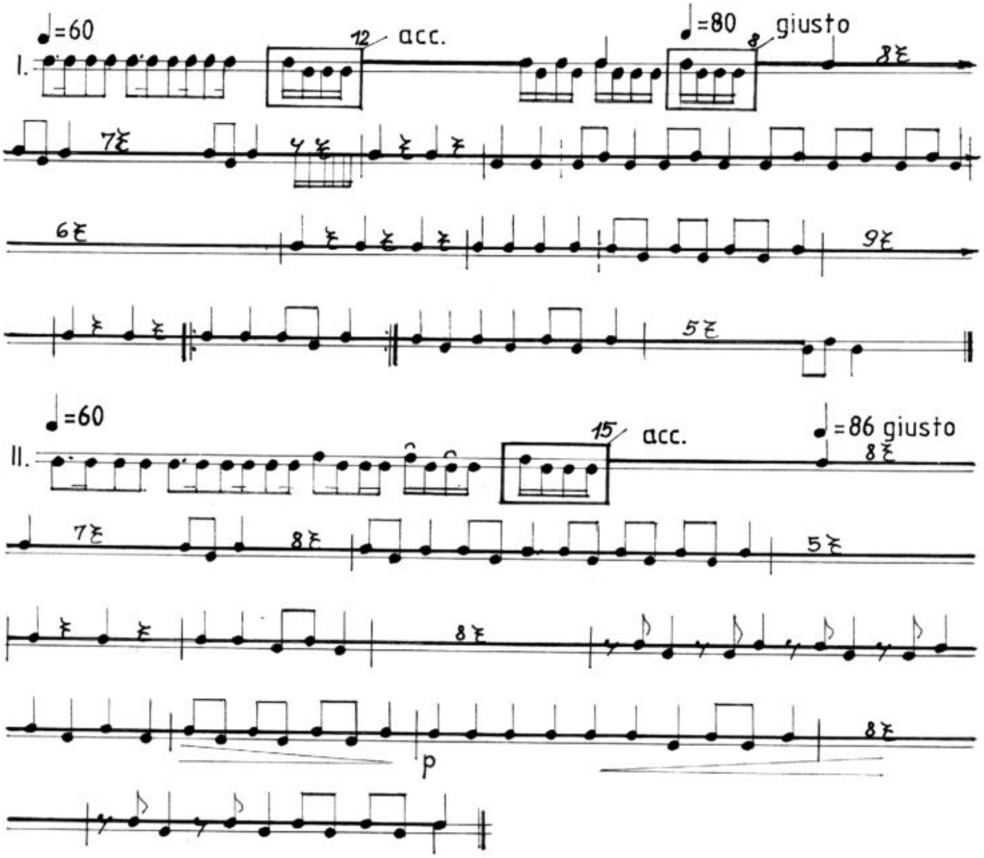
19.

Mg.5763 Ia/387, 388/	1.1.2.9	M.Răteşti; m-hia
	1.1.2.2	Evghenia Apostol



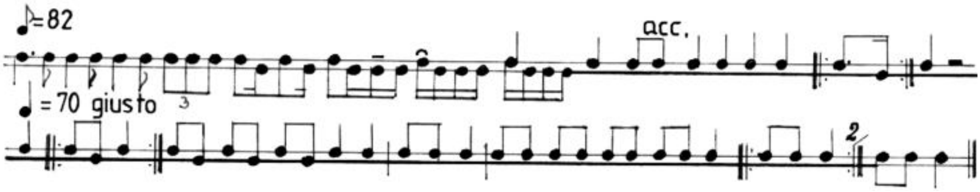
20.

Cas.4.23/95, 96/	1.1.2.4	M.Hurez; Lenuța Hrişcă
	1.1.1	
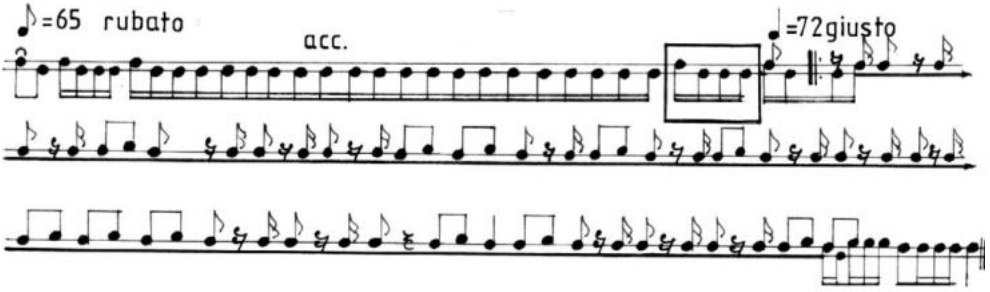


21.

Mg.5762 Ia/355/	1.1.7	M.Cocoşu; Vasile Scutaru
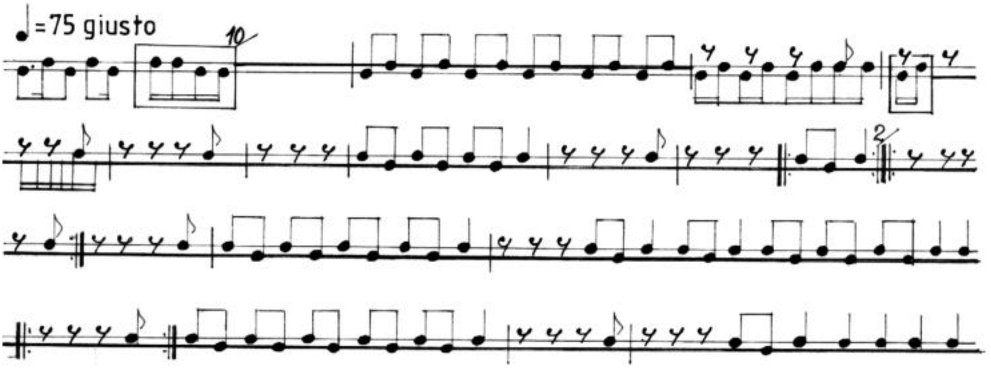


22.

Mg.5770 IIa/457/	1.1.8	M.Gura Motrului; m. Mihail Băcescu



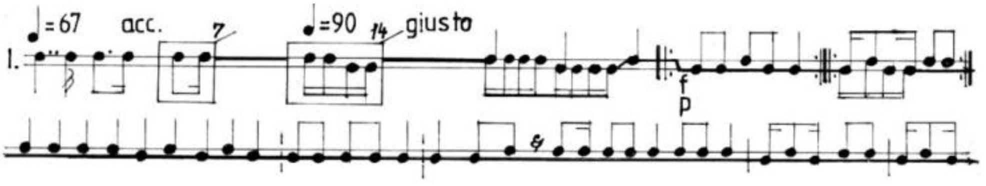
23.

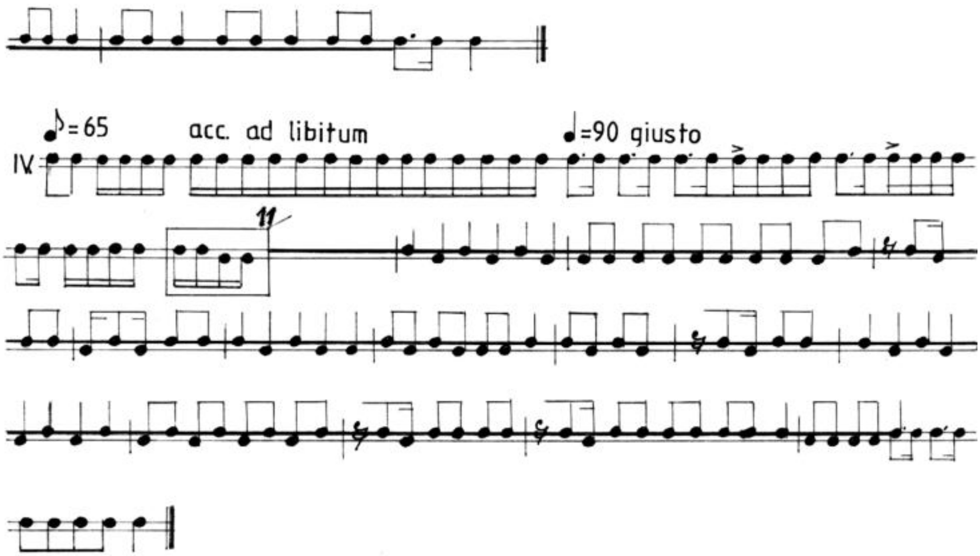
Mg.1.29/368/	1.1.9.2	M.Moldovița; m-hia Irina Pântescu



24.

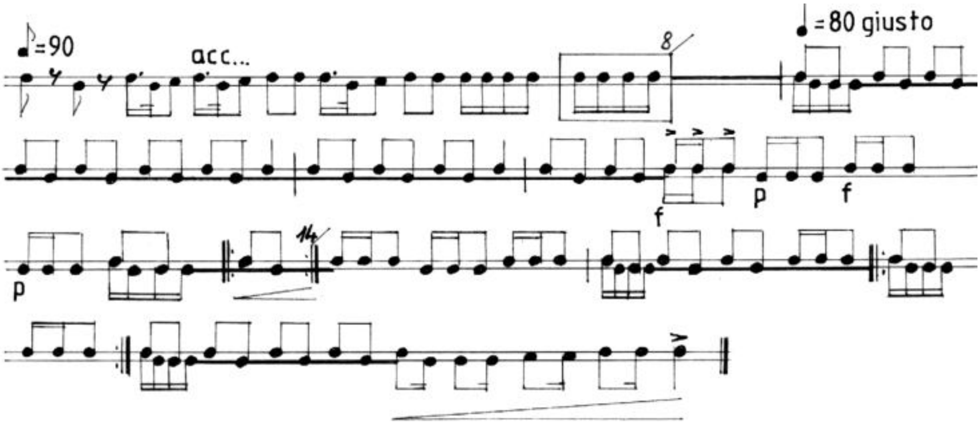
Mg.5772 Ib/478/	1.1.19.10	M.Dintr-un lemn; arhim. Chesarie Gheorghiescu
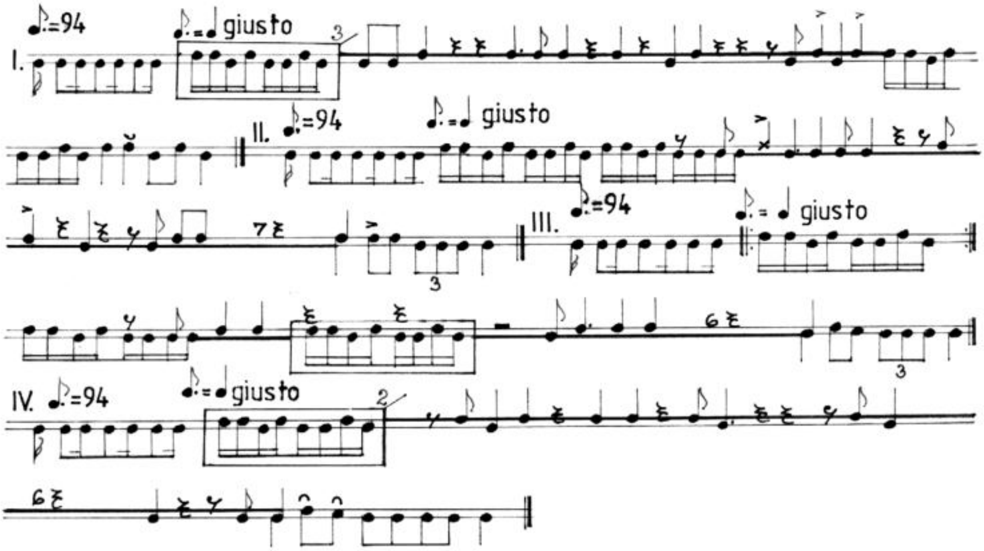




25.

Mg.5715 n/150/	1.1.24.4	M.Pasărea; m-hia Timoteea Bârcău
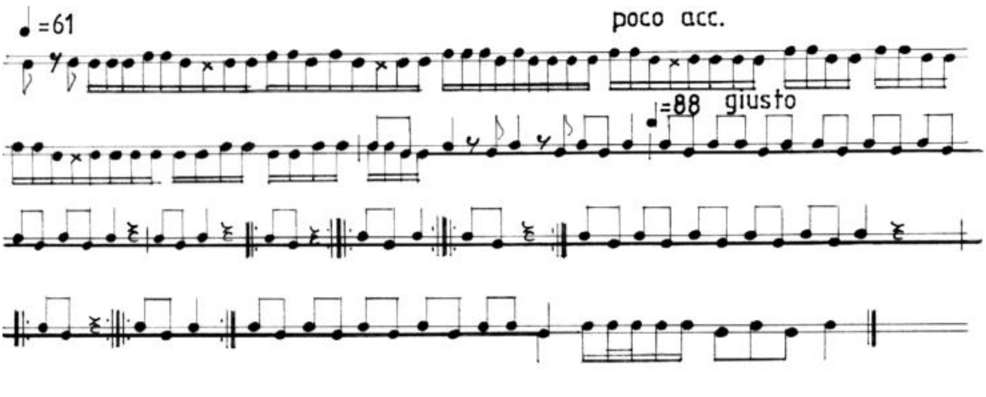


26.

Cas.3.4/112-115/	1.1.17	M.Rarău; protos. Veniamin
	1.1.22	
	1.1.22	
	1.1.23	



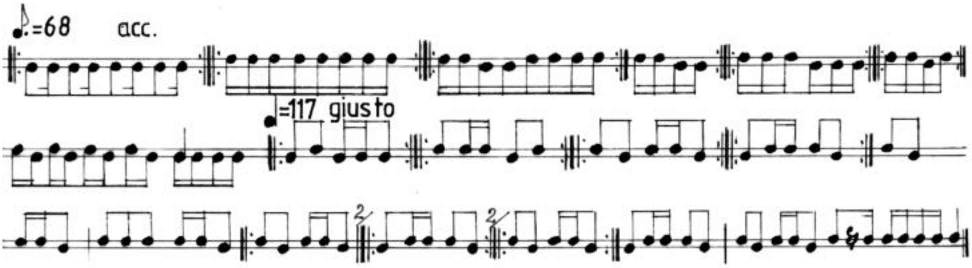
27.

Mg.5771 IIe/473/	1.1.24.1	M.Văleni; M-hia Paraschiva Precup



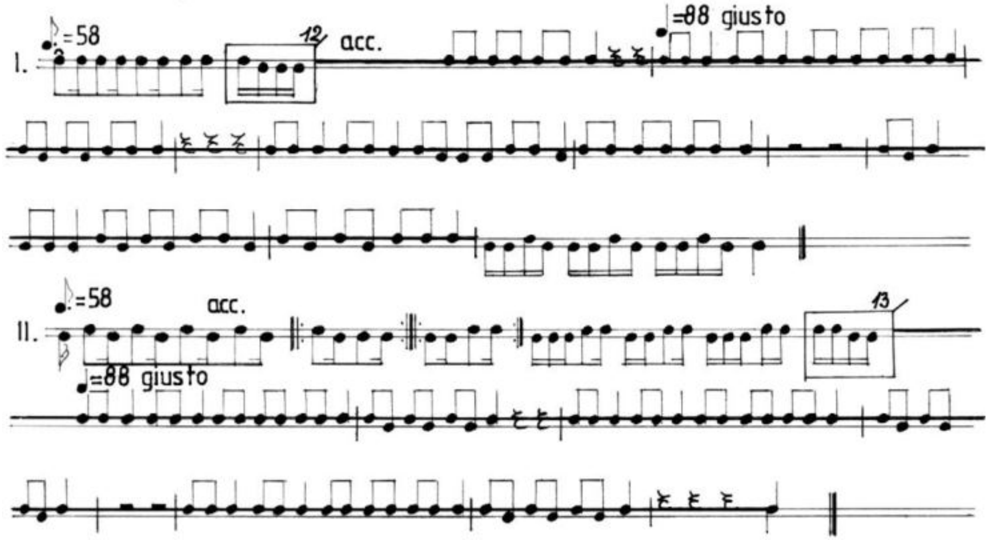
28.

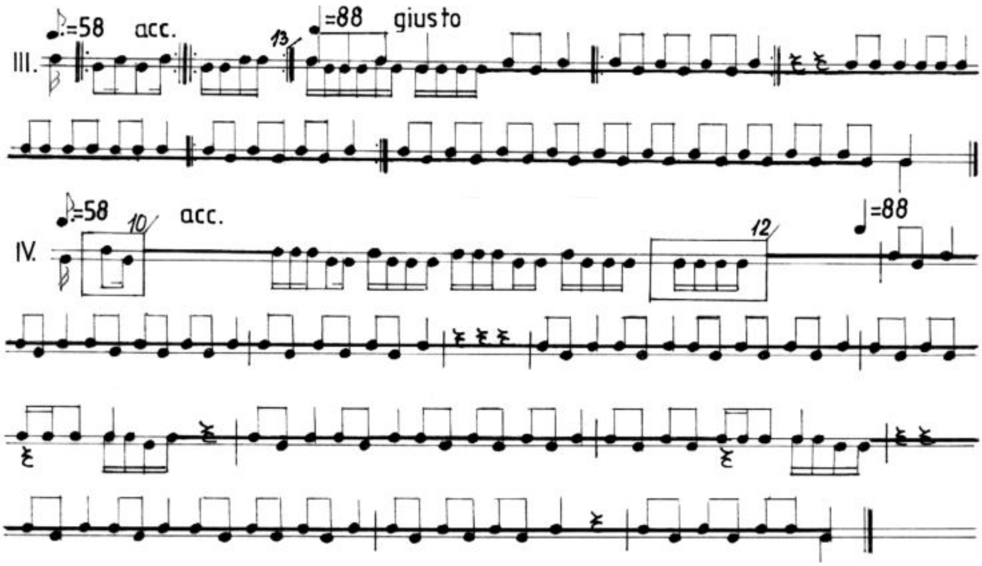
Mg.5774 IIp/320/	1.1.24.8	M.Nămăieşti; m-hia Veronica Torcică



29.
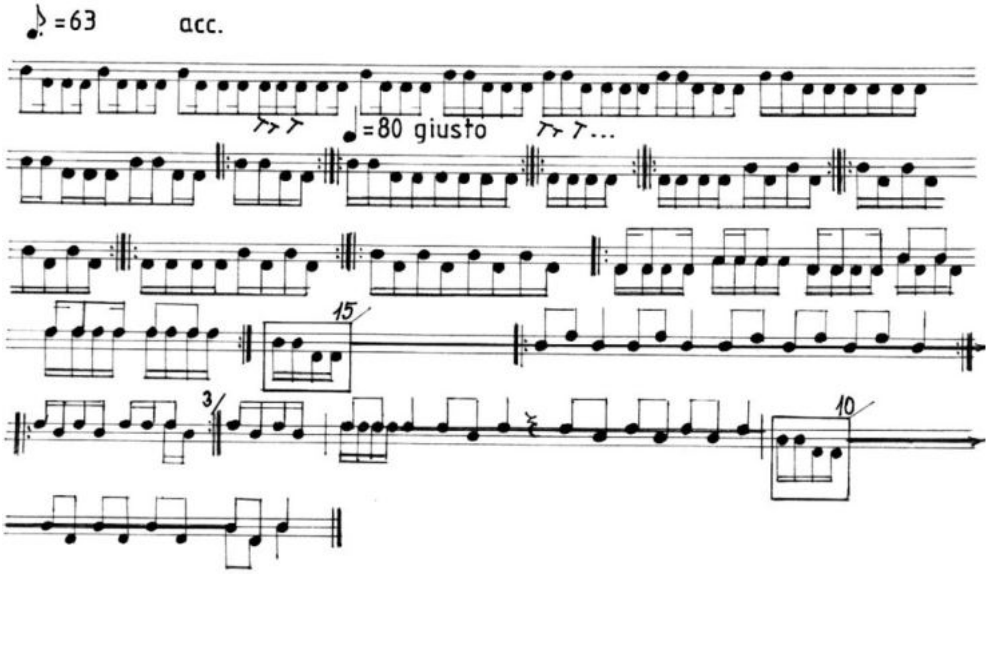
Cas.1ț/172-175/	1.1.24.2	M.Prislop; M-hia Luciana Țărmure
	1.1.24.2	
	1.1.24.2	
	1.1.2.11	





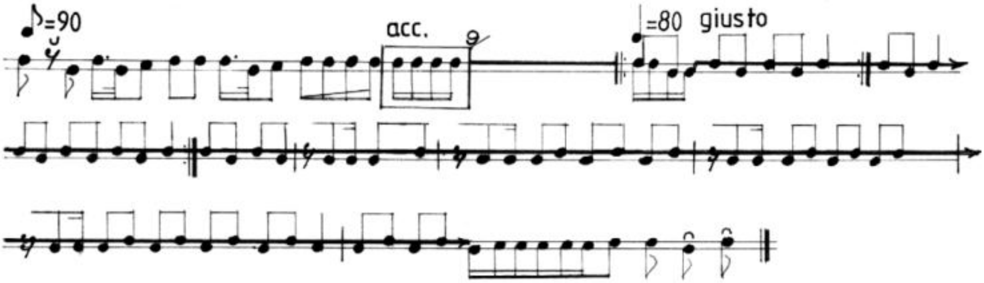
30.

Mg.5772 Ib/480/	1.1.25	M.Dintr-un lemn; arhim.Chesarie Gheorghiescu



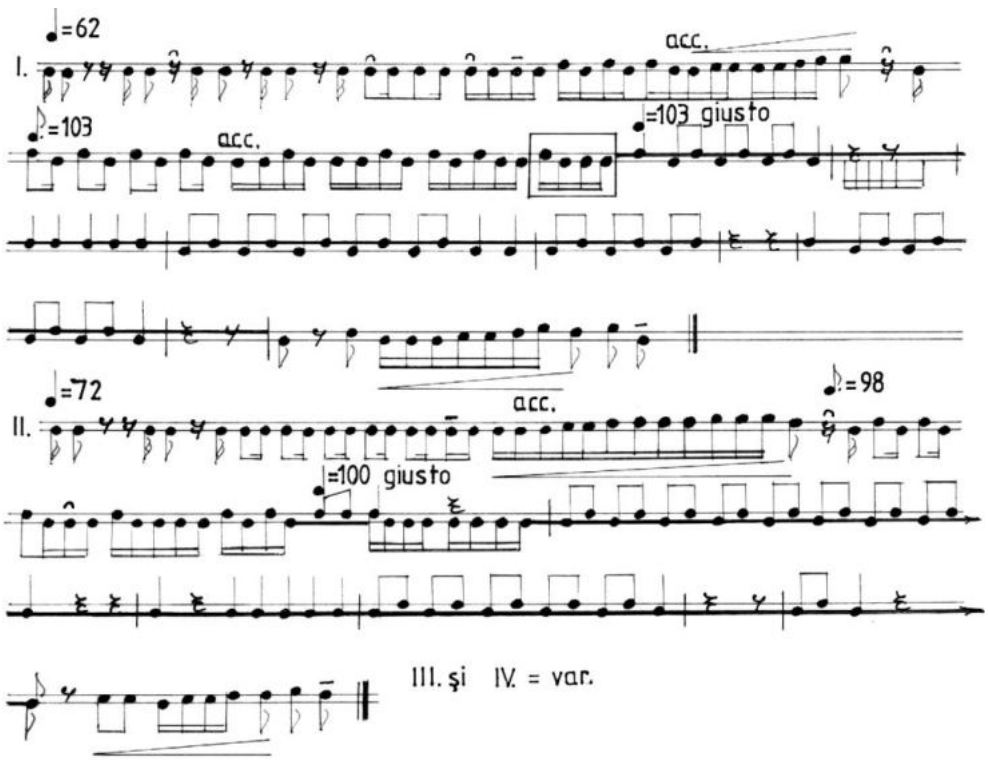
31.

Mg.5715 n/151/	1.1.25	M.Pasărea; m-hia Timoteea Bârcău
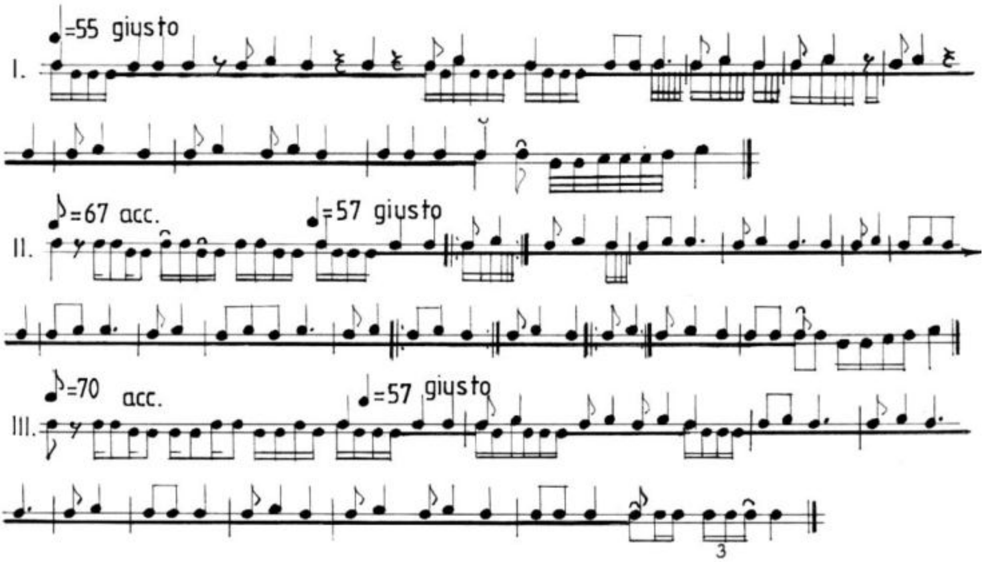


32.

Mg.5714 b/7-10	2.1.3	M.Pasărea; M-hia Eftimia Pascu
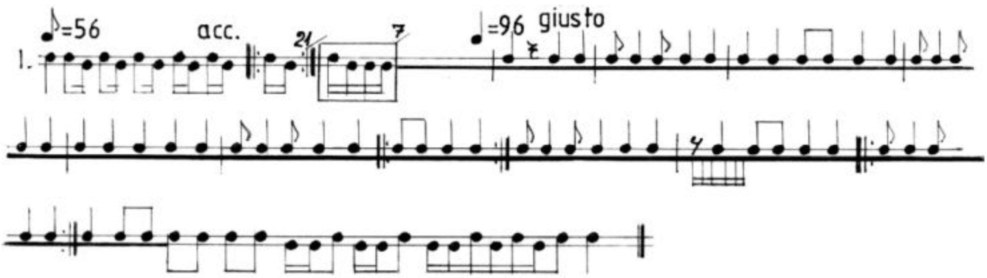


33.

Mg.5761 If/333-334/	2.2.6	M.Antim; m-hia Viorica Dicu
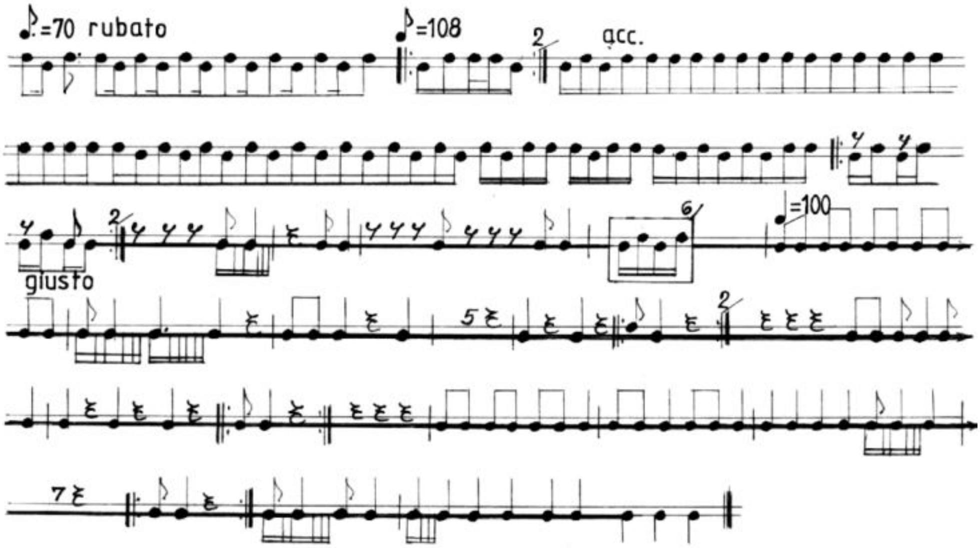


34.

Mg.5761 n/350/	2.2.11	M.Cilic-Dere; Evelina Ciupitu



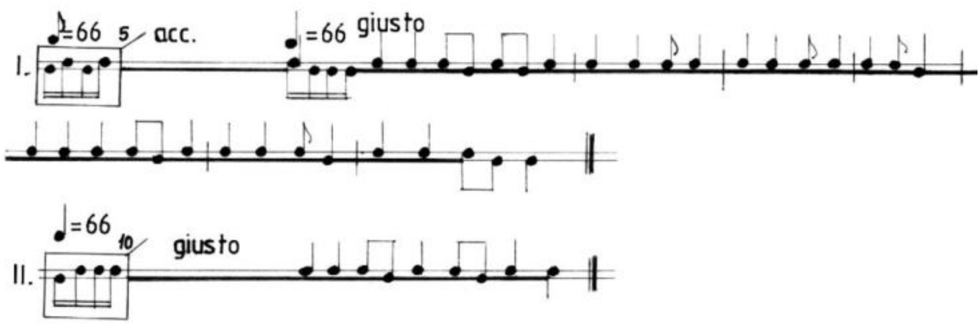
35.

Mg.5763 Ih/395/	2.2.20	M.Răteşti; m-hia Porfiria



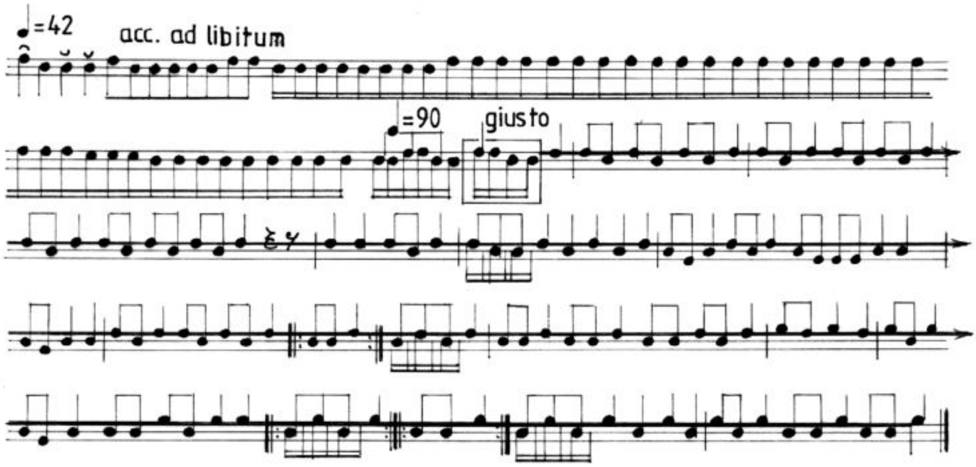
36.

Mg.5761 IIg/344-345	2.2.21	M.Saon; m-hia Ana Momanu
	1.1.2.6	
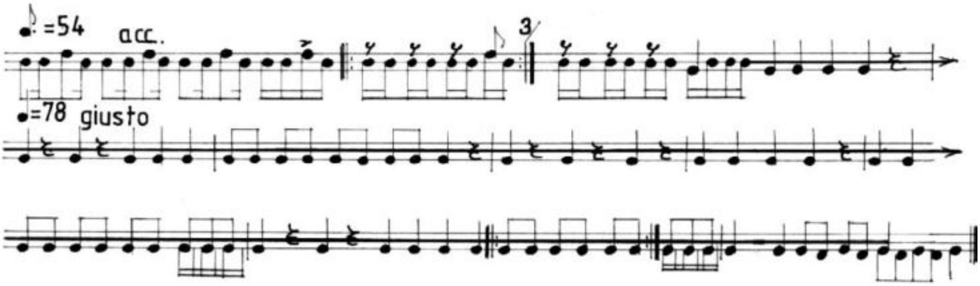


37.

Mg.5762 Ib/370/	2.2.21	M.Cocoşu; m.Neofit Oană



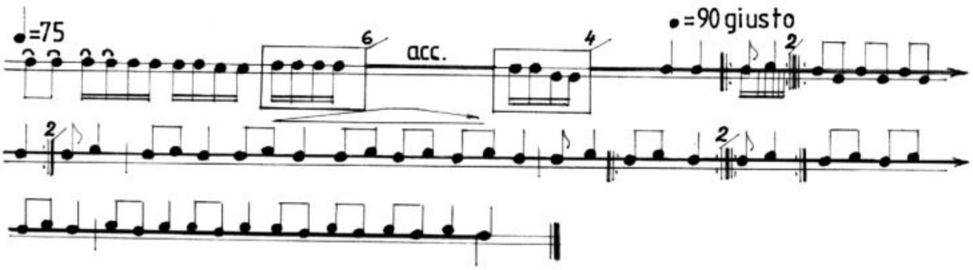
38.

Cas.2.p/232/	2.2.21	M.Cozia; Maxim Fronea



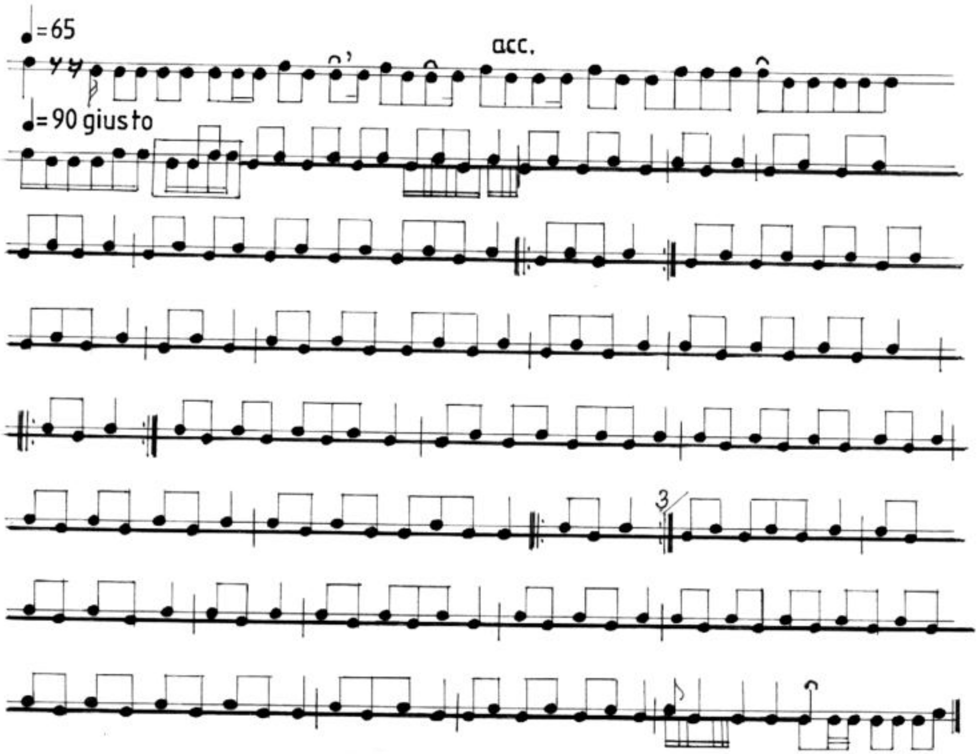
39.

Mg.1 56 II/380/	2.2.24	M.Agapia; M-hia Lucia Iacobceag



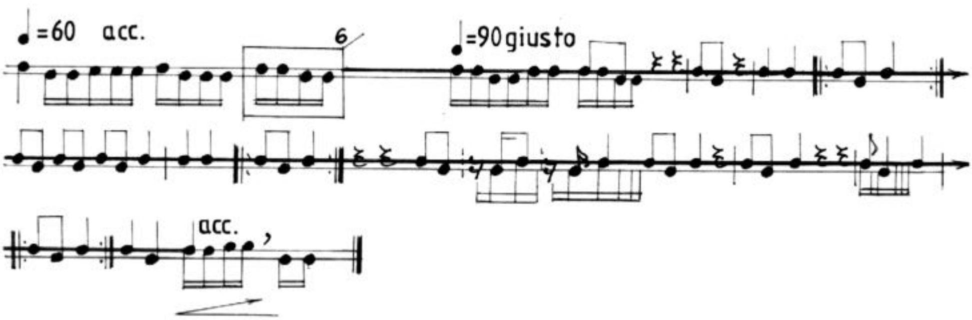
40.

Cas.2 sI/240/	2.2.24	M.Cozia; m.Teodosie Şerban
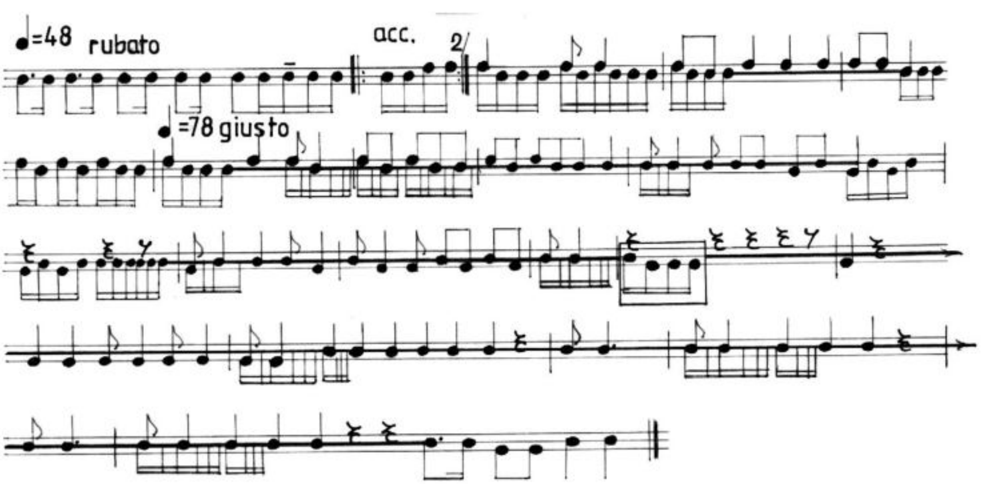


41.

Mg.5770 Ih/294/	2.2.26	M.Sf.Treime-Strâmba; m-hia Marina Gligor



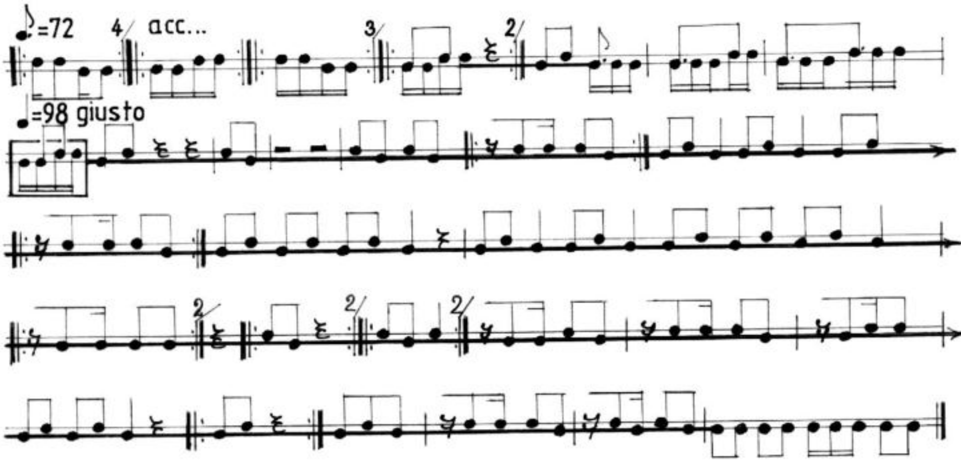
42.

Mg.5774 IId/230/	2.2.28	M.Bistrița; m-hia Teoctista Fugulin
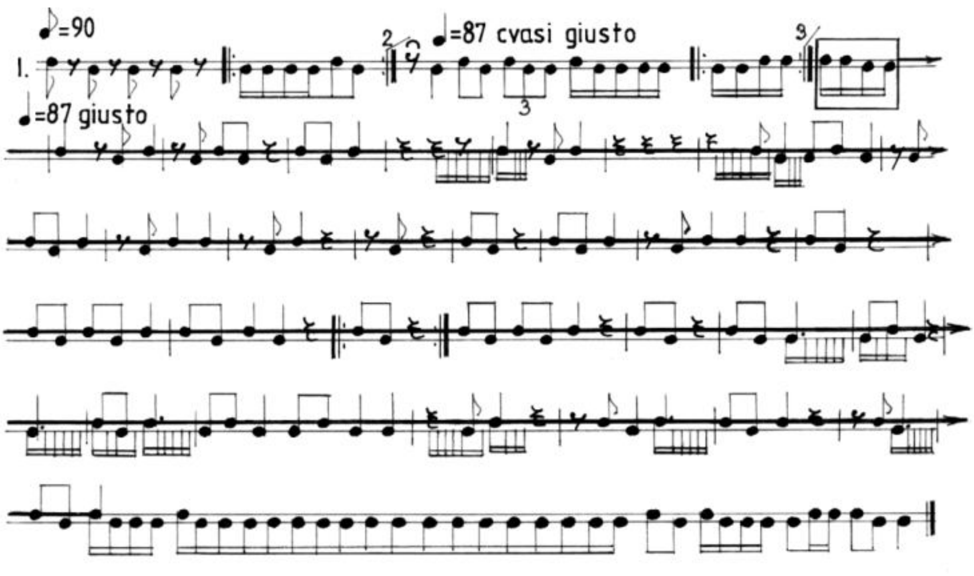


43.

Mg.5775 Ic/297/	2.2.31	M.Nămăieşti; m-hia Isidora Mitra
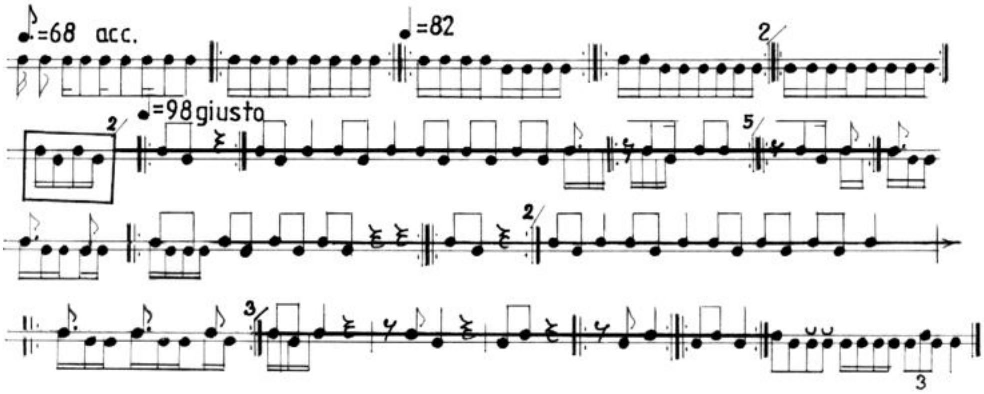


44.

Mg.5762 In/362/	2.2.33	M.Vladimireşti; m-hia Pantelimona
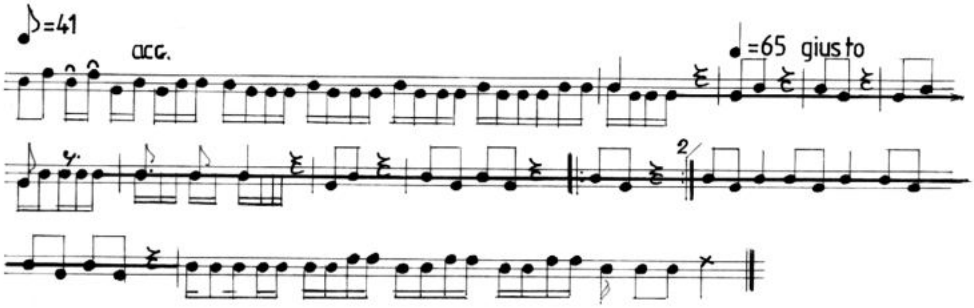


45.

Mg.5775 Ib/296/	3.03.13	M.Nămăieşti; m-hia Cornelia Colțea



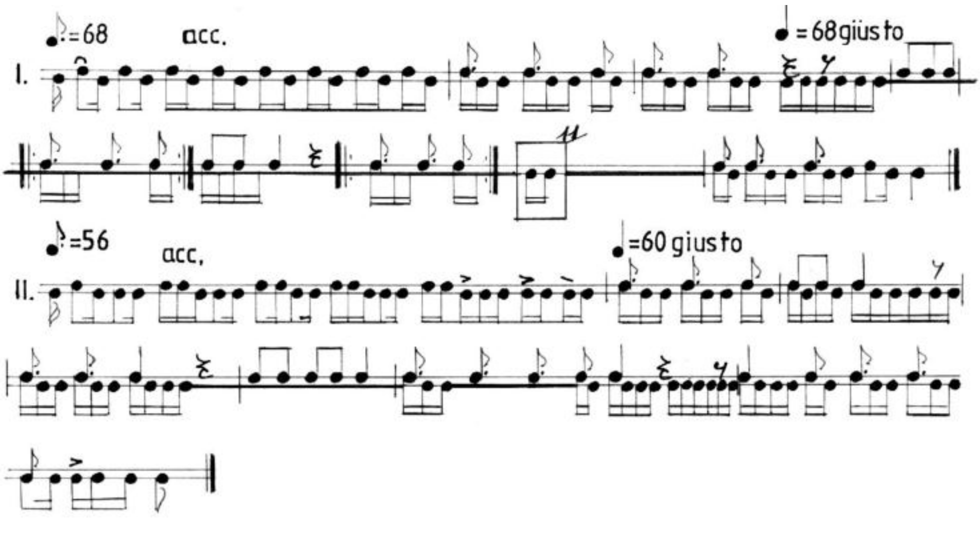
46.

Cas.5 eI/312/	3.3.11	M.Turnu; M.Vasile Zătângă
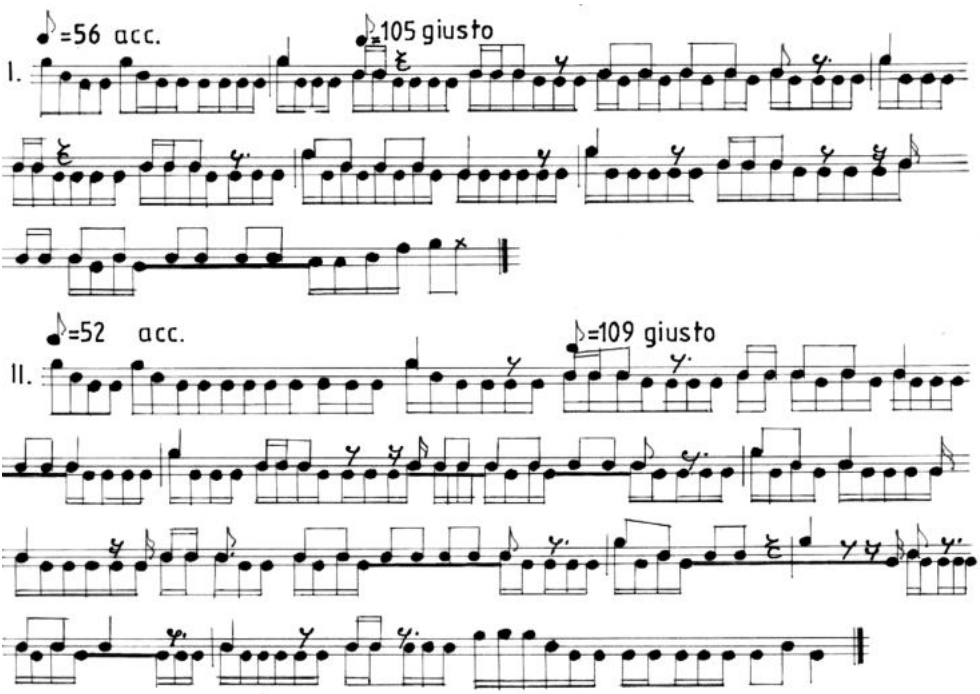


47.

Cas. 6j/278-279/	4.4.12	M.Timişeni; m-hia Viorica Hăşmăşan
	4.3.8	
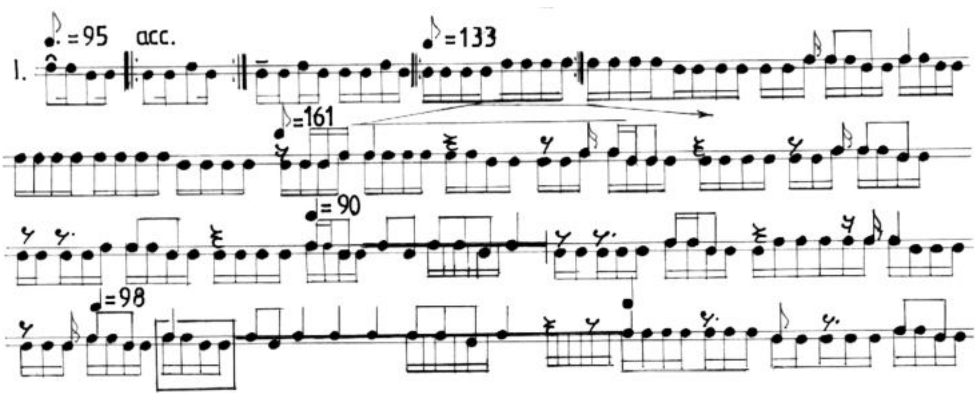


48.
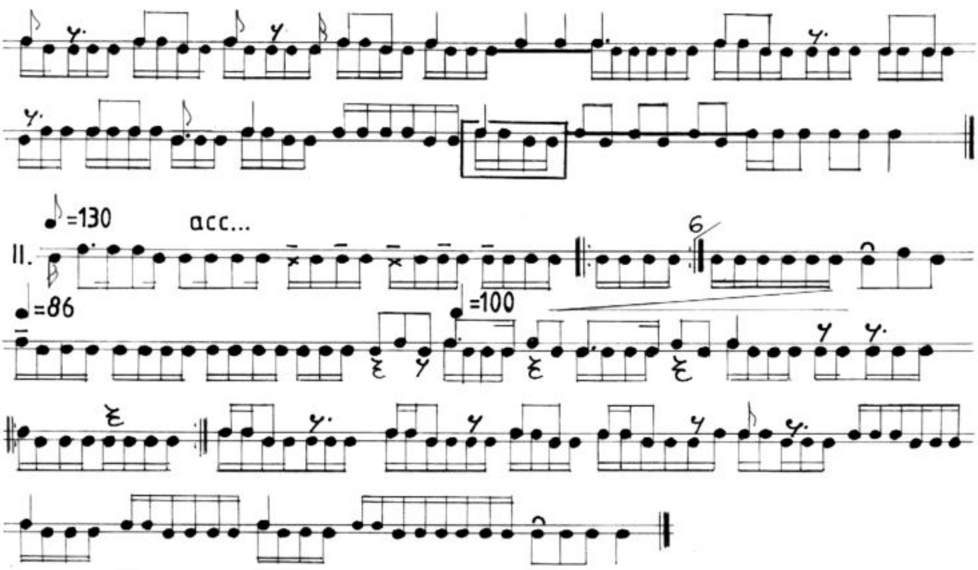
Cas.5 c/290-291	4.04…13 4.04*.14	M.Turnu; m.Petroniu Tănase



49.
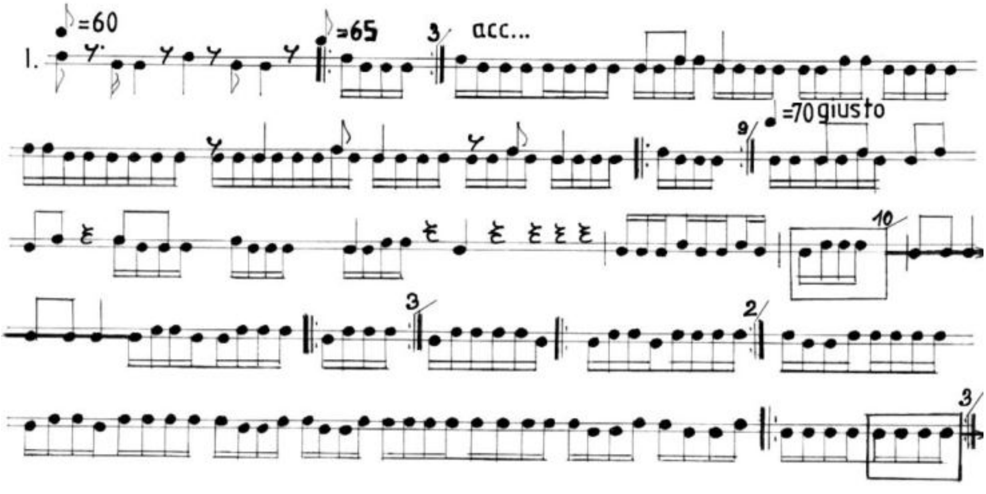
Mg.5769 IIi/444/	4.04.17	M.Polovragi; m. Varlam Coroian
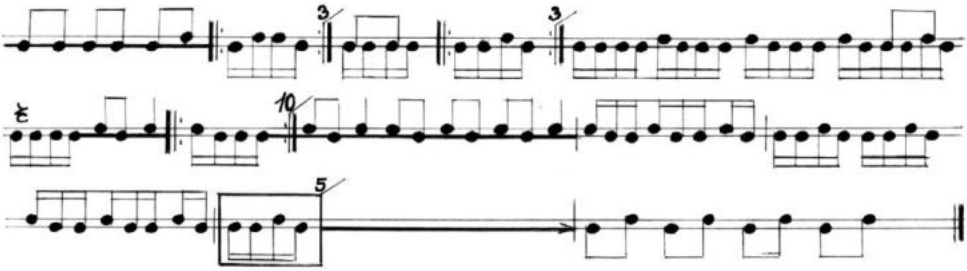




50.
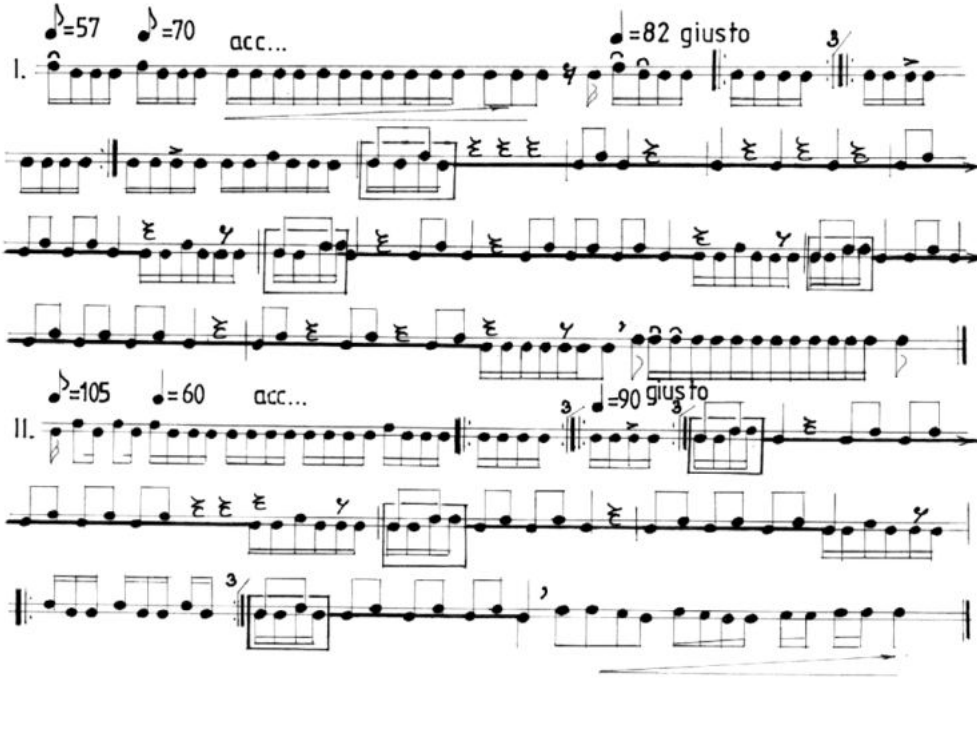
Mg.5714 m/2/	3.01.1	M.Cernica; m.Marius Constantin
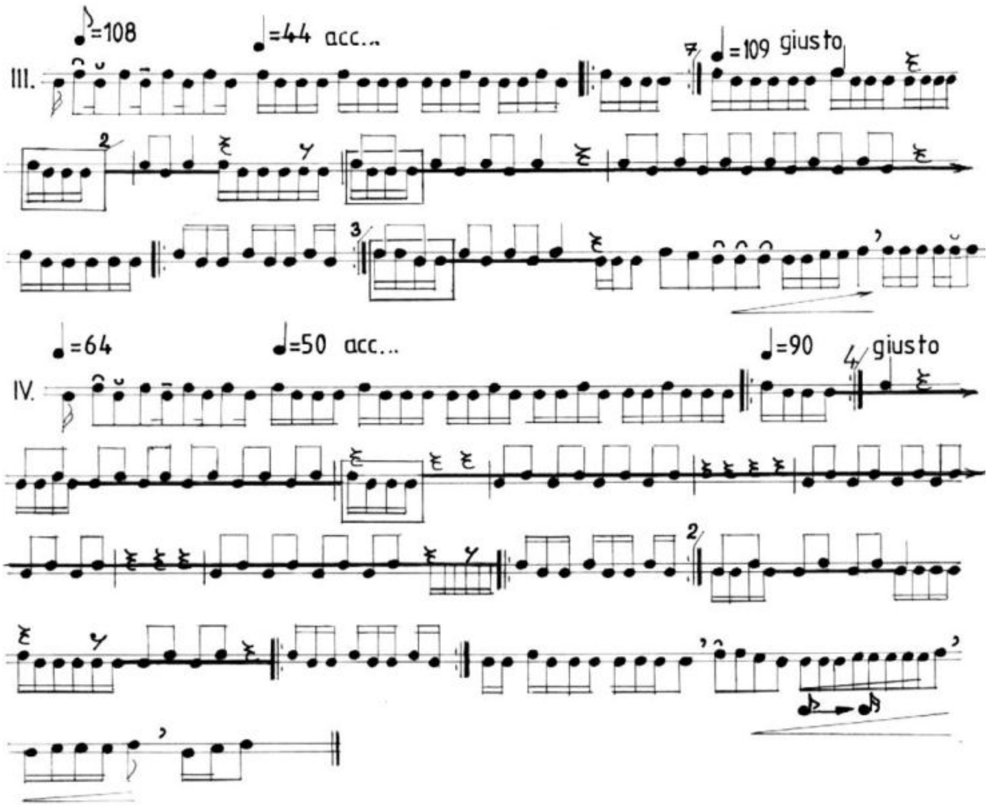




51.

Mg.5714 h/12-15	2.1.2.20	M.Pasărea; M-hia Benedicta Chirac
	4.01.2	
	4.01.2	
	4.01.2	
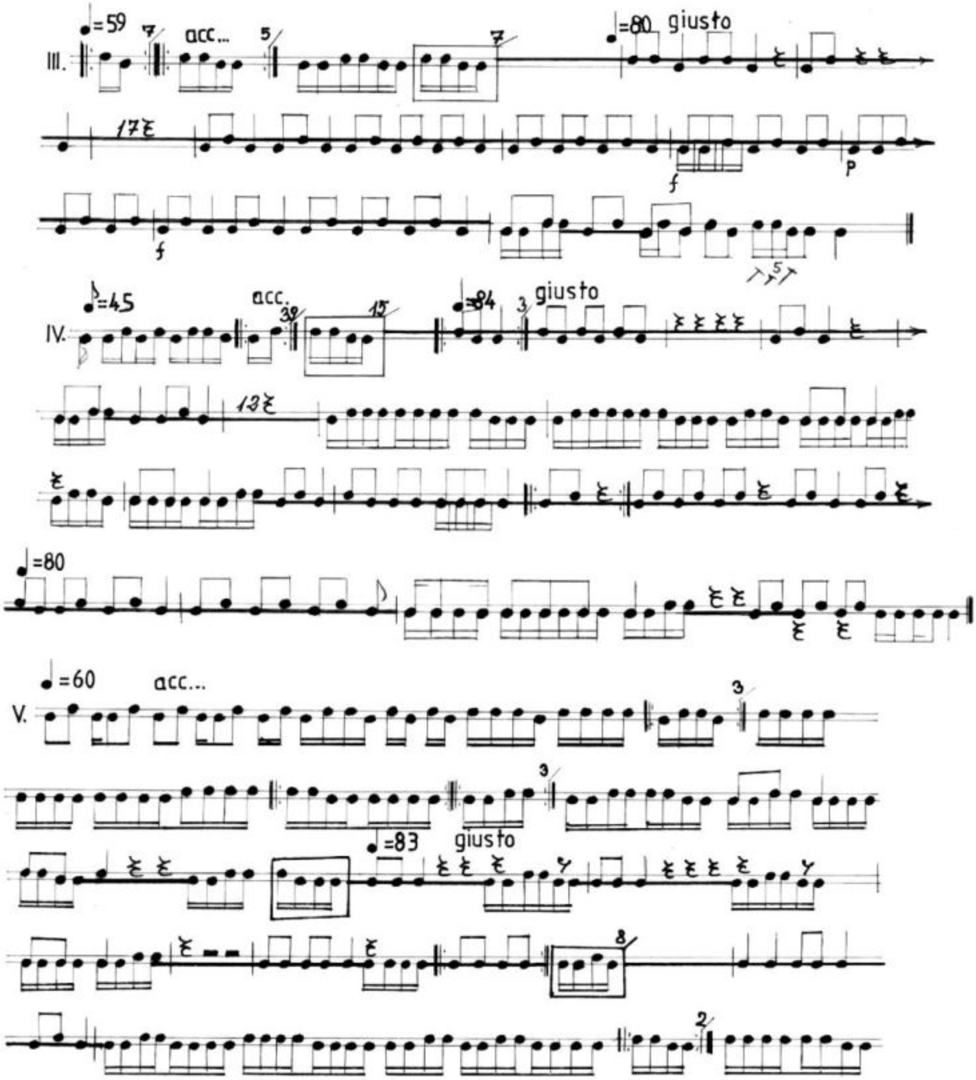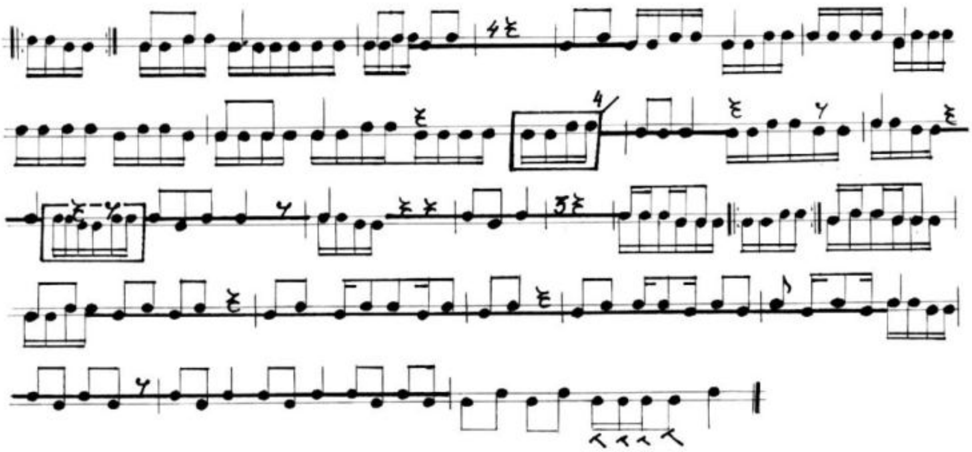




52.

Mg.5714 aa/124/	1.1.1.	M.Cernica; m.Marius Constantin
	2.2.21	
	2.2.8	
	2.2.8	
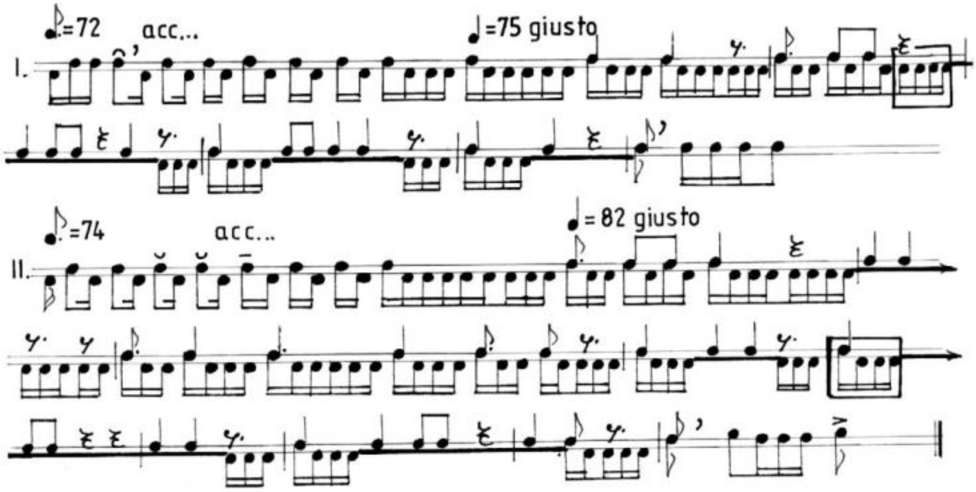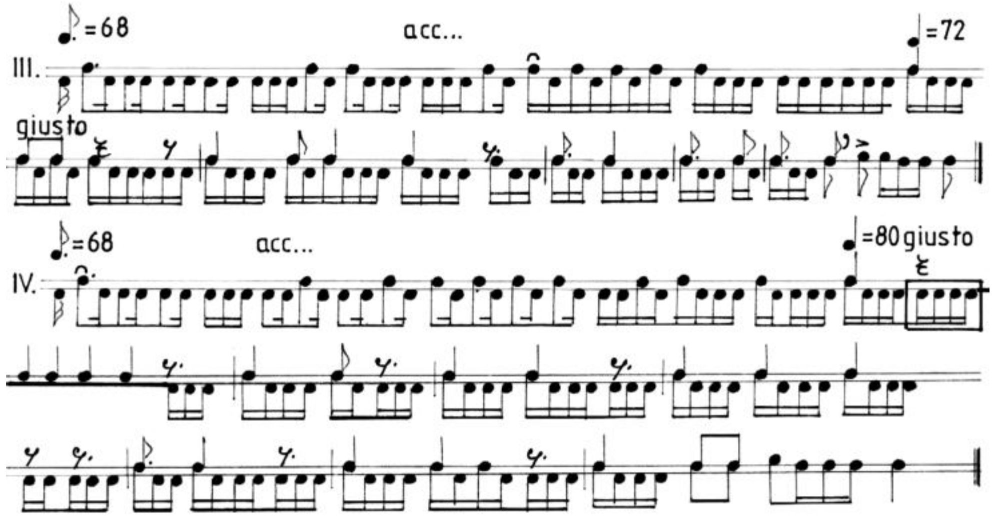



=59
III.
acc...
=80
giusto
f
p
f
=45
IV.
acc.
=84
giusto
=80
=60
V.
acc...
=83
giusto



53.
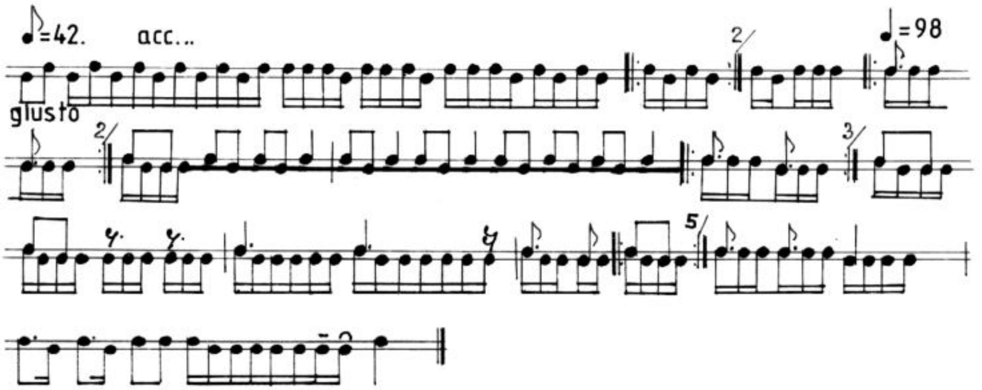
Cas.2ț/250-253/	3.3.10	M.Turnu; M.Dionisie Huza
	4.4.10	
	4.4.11	
	3.3.8	
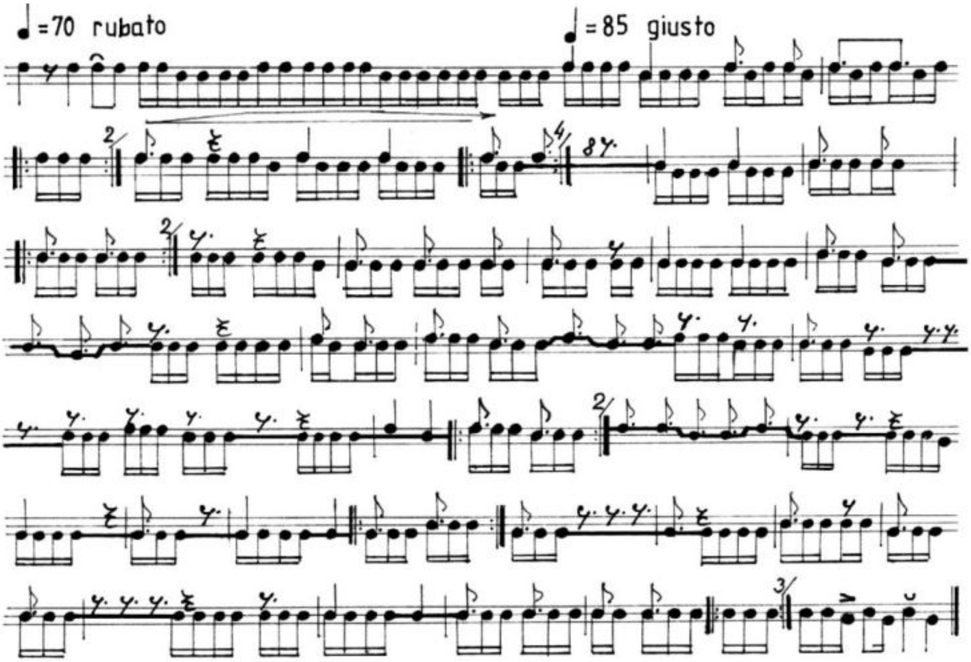




54.

Mg.5761 IIţI/353/	5.5	M.Cocoşu; M.Ciprian Chirilă



55.
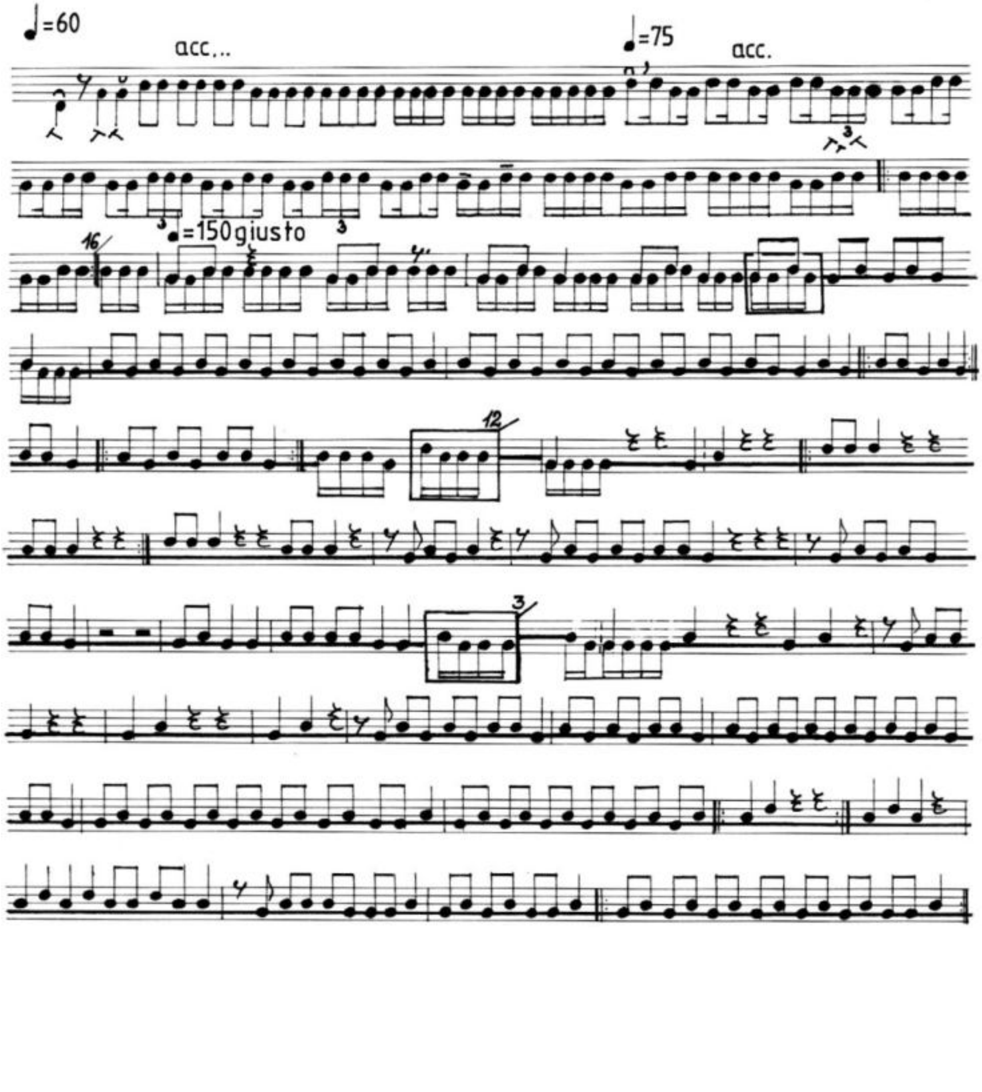
Mg.5774 IIa/229/	8.7	M.Bistrița; m-hia Liliana Bulai
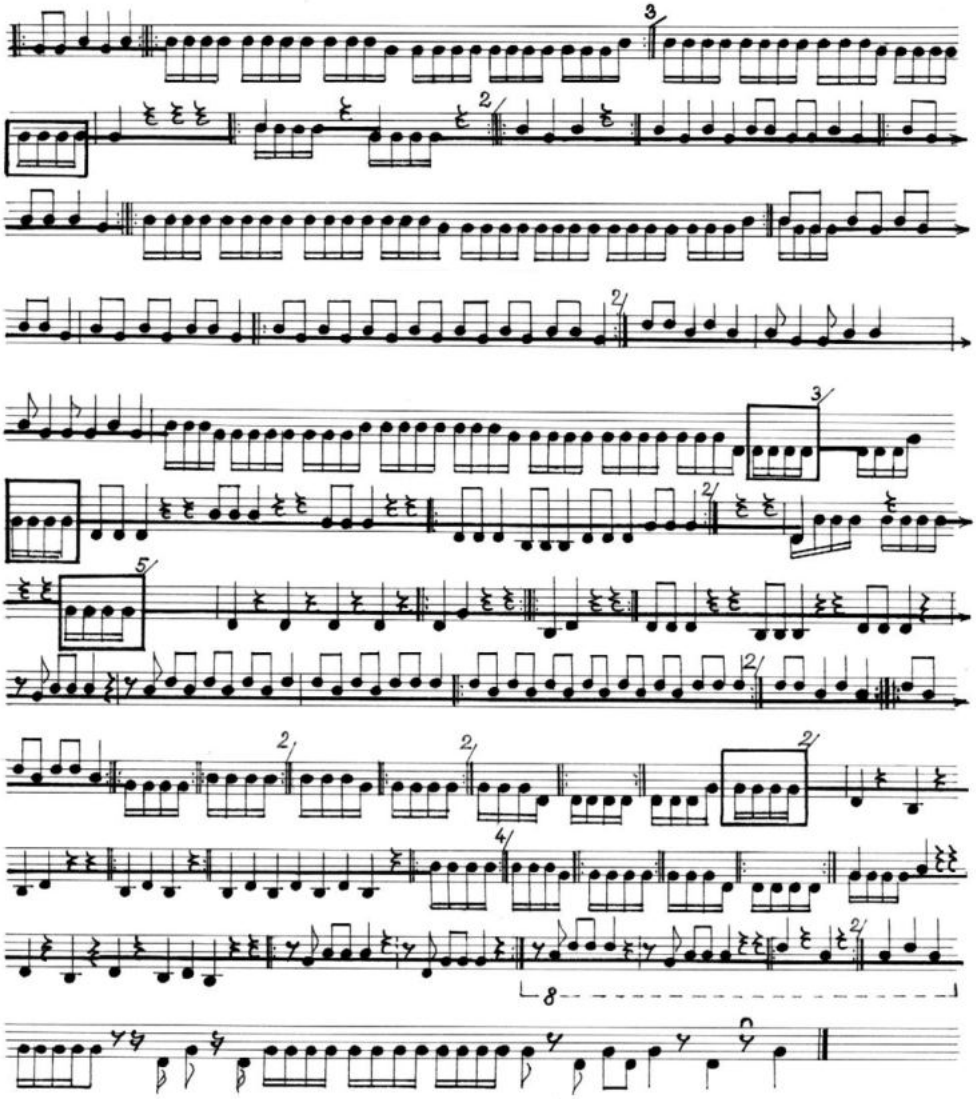


Secțiunea 2. Toaca mare; tochița
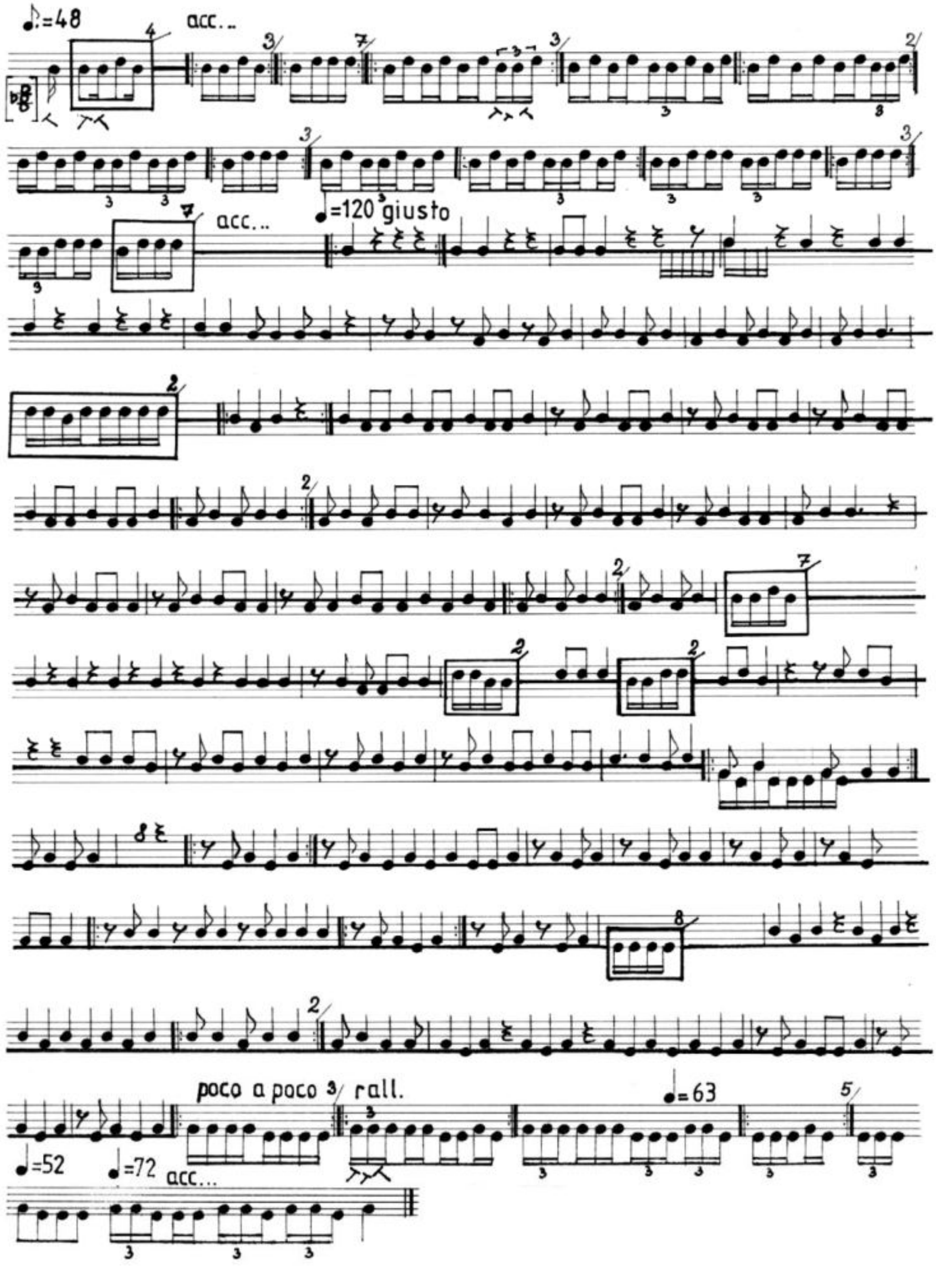
56.

Mg.5714 i/11/	1.1.1.	M.Pasărea; M-hia Tatiana Tudose
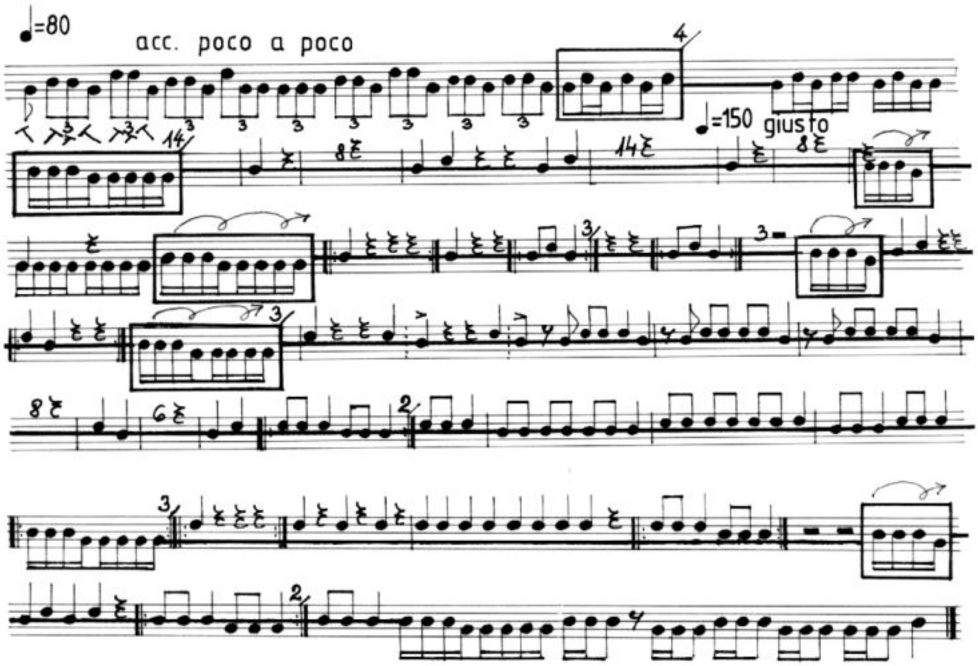




Mg.5714 bb/133/	1.1.12.	M.Cernica; Alecu Aurel
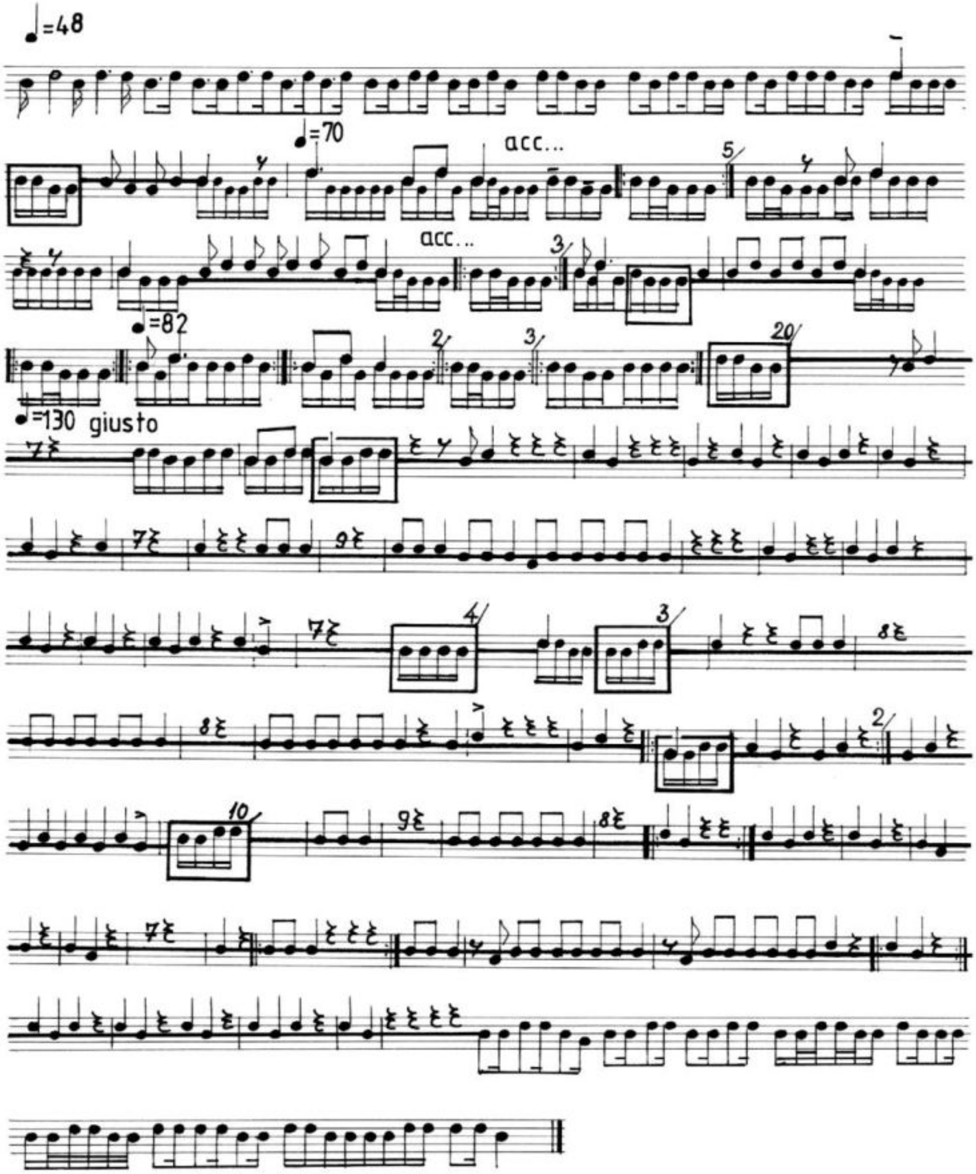


58.

Mg.5714 j/4/	1.1.1.	M.Pasărea; m-hia Benedicta Chirac

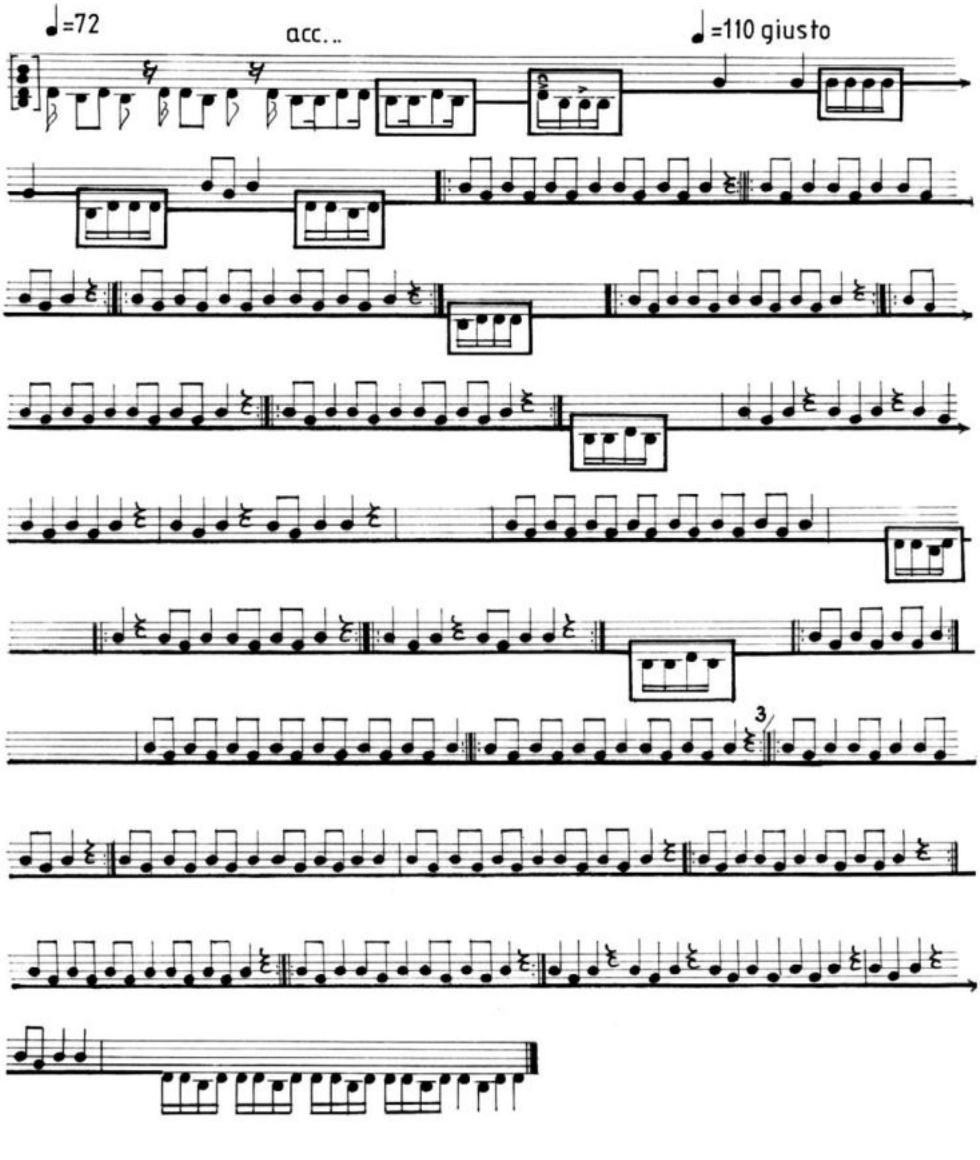


59.

Mg.5769 Ia/431/	1.1.1.	M.Polovragi; m-hia Lavrentia Ploscaru
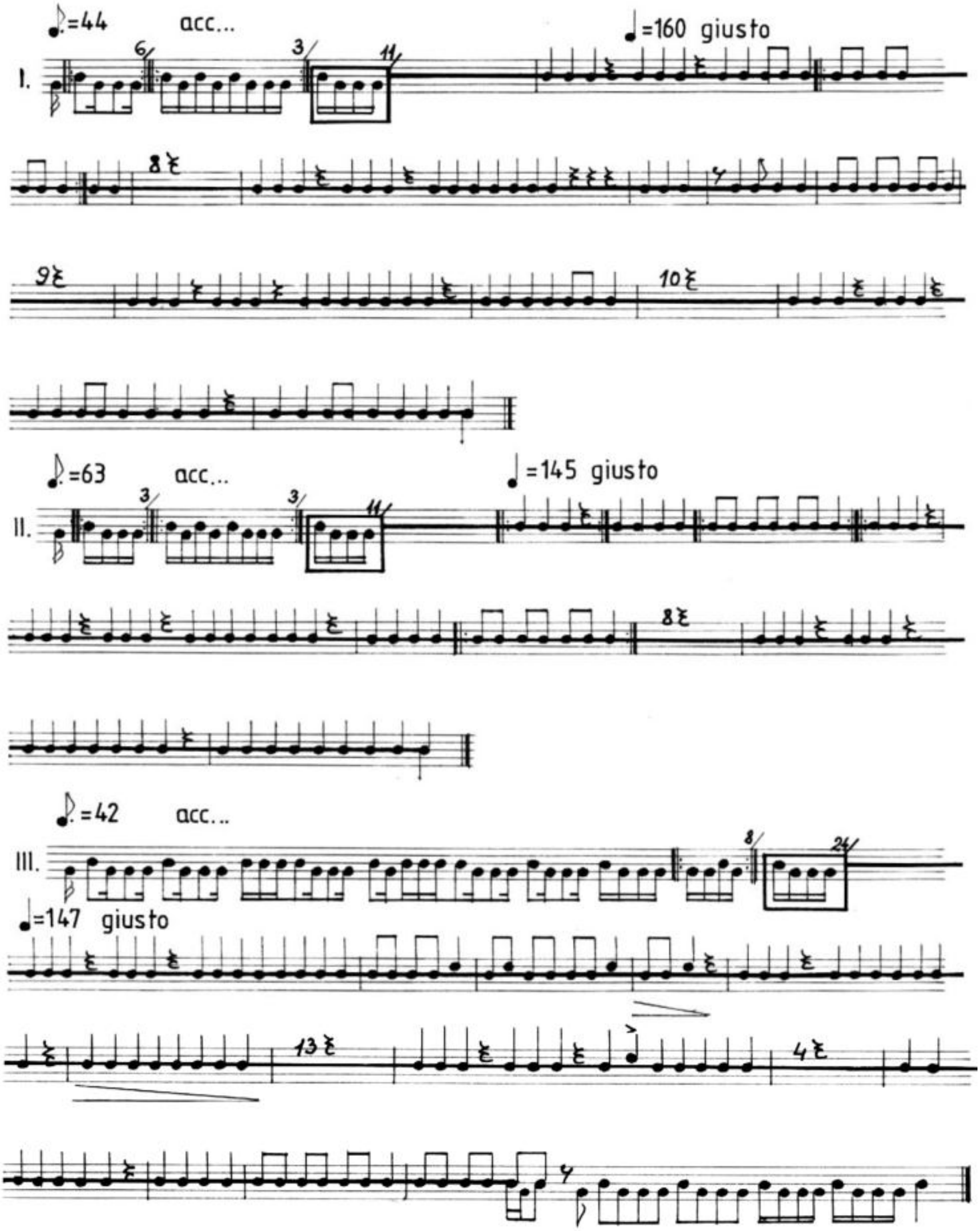


Mg.1. 55/66/	1.1.1.	M.Agapia; m-hia Natalița Muraru



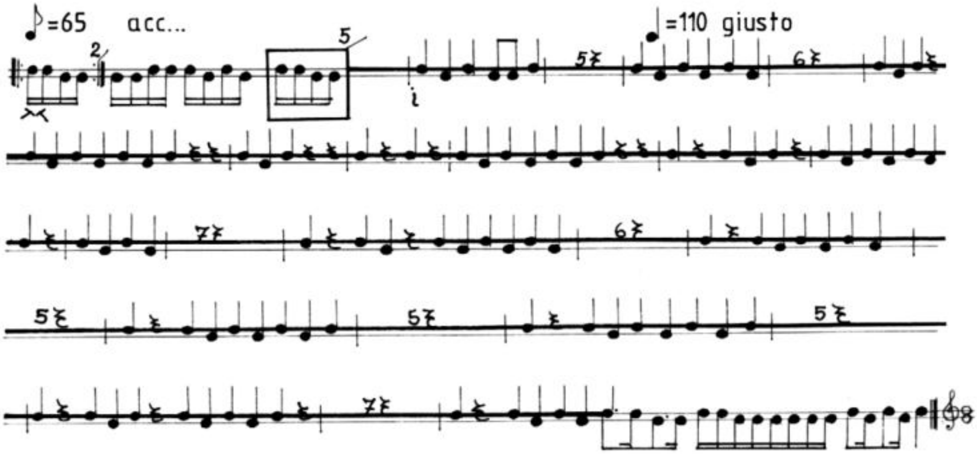
61.

Cas.1 v/180-182/	1.1.19	M.Prislop; M-hia Luciana Țărmure
	1.1.2.4.	
	1.1.2.4.	
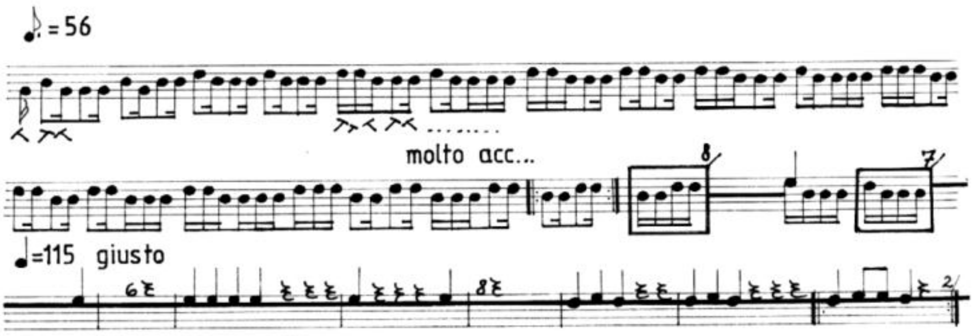


62.
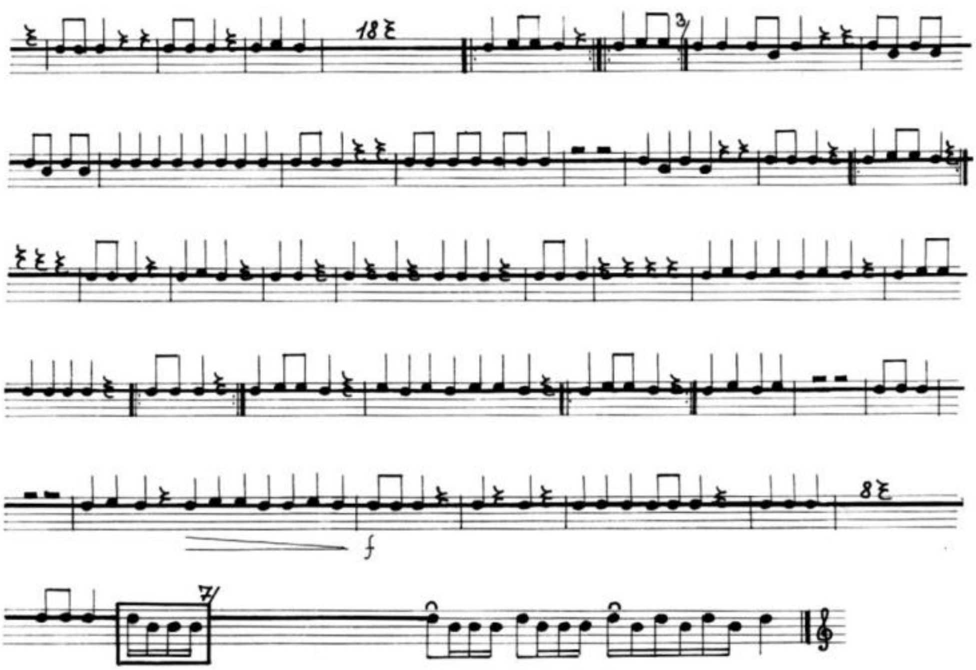
Cas. 6c/261/	1.1.9.2.	M.Timişeni; m-hia Polixenia Gudea



63.

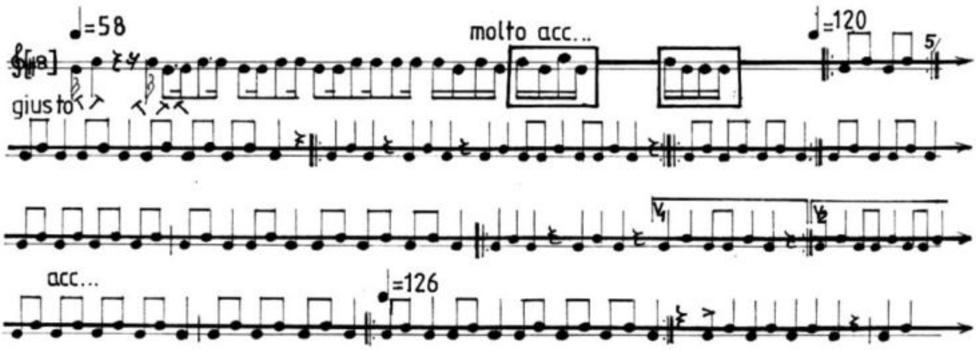
Cas. 6m/283/	1.1.2.3.	M.Vasiova; m-hia Elena Dolgae
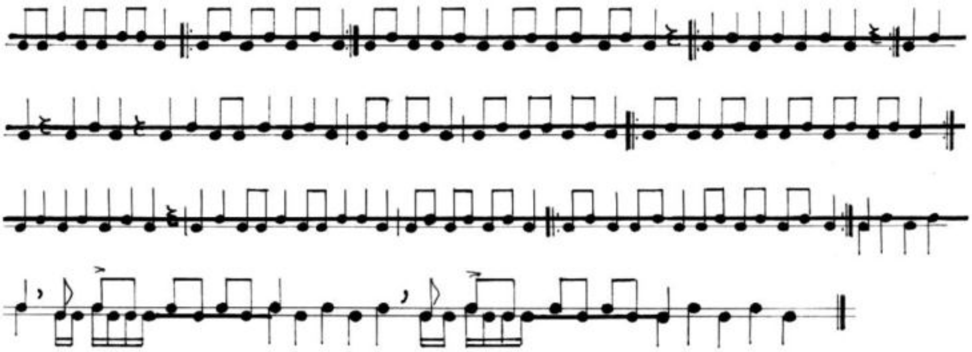




64.
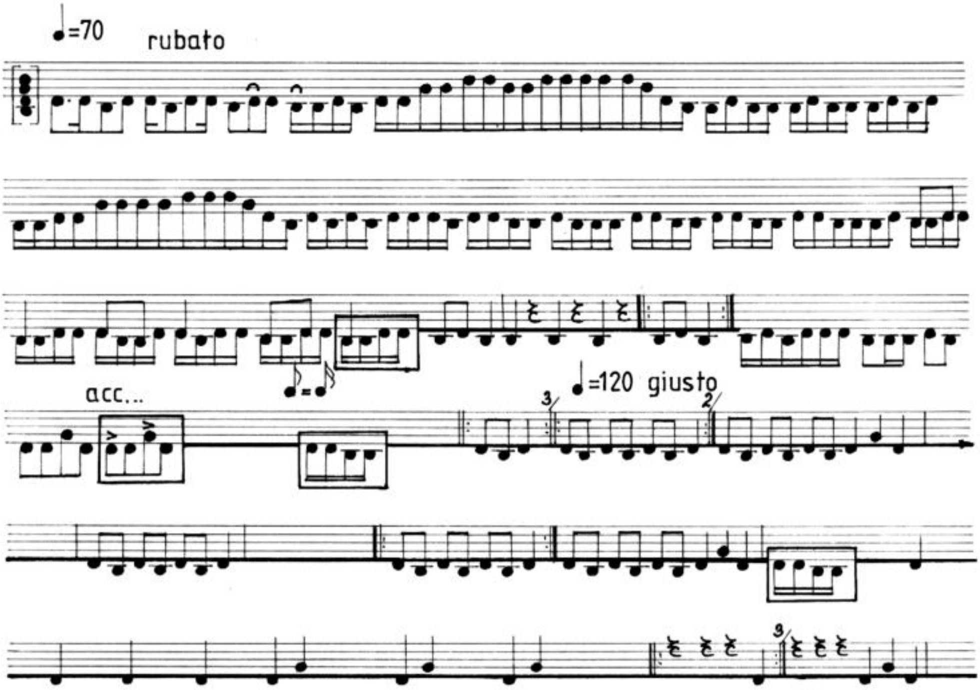
Mg.1. 22/42/	1.1.2.4.	M.Sucevița; m-hia Elpidia Păduraru
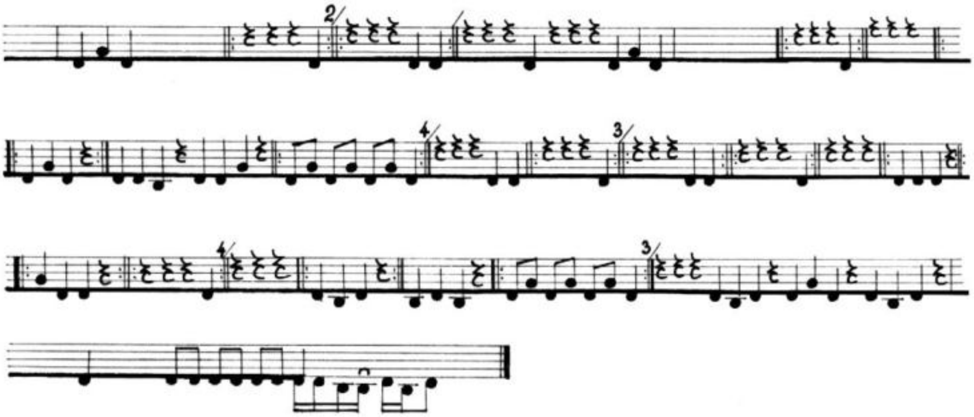




65.
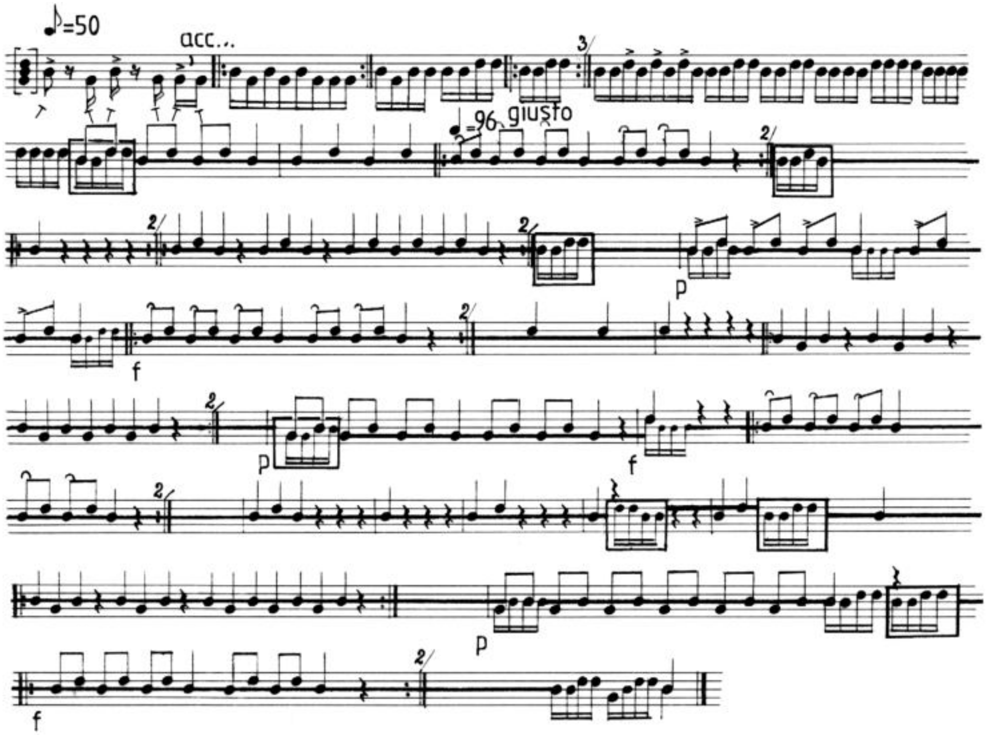
Mg.1. 57/34/	1.1.2.5.	M.Agapia; M-hia Andreia Ştirban
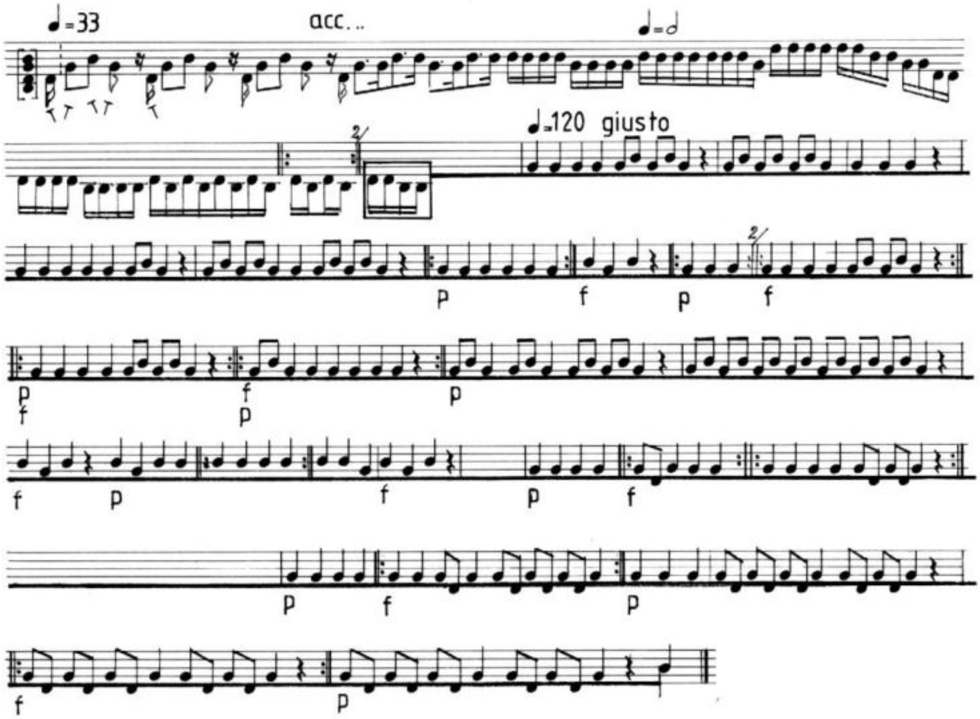




66.

Mg.1. 53/33/	1.1.2.4.	M.Agapia; M-hia Arsenia Ştirban
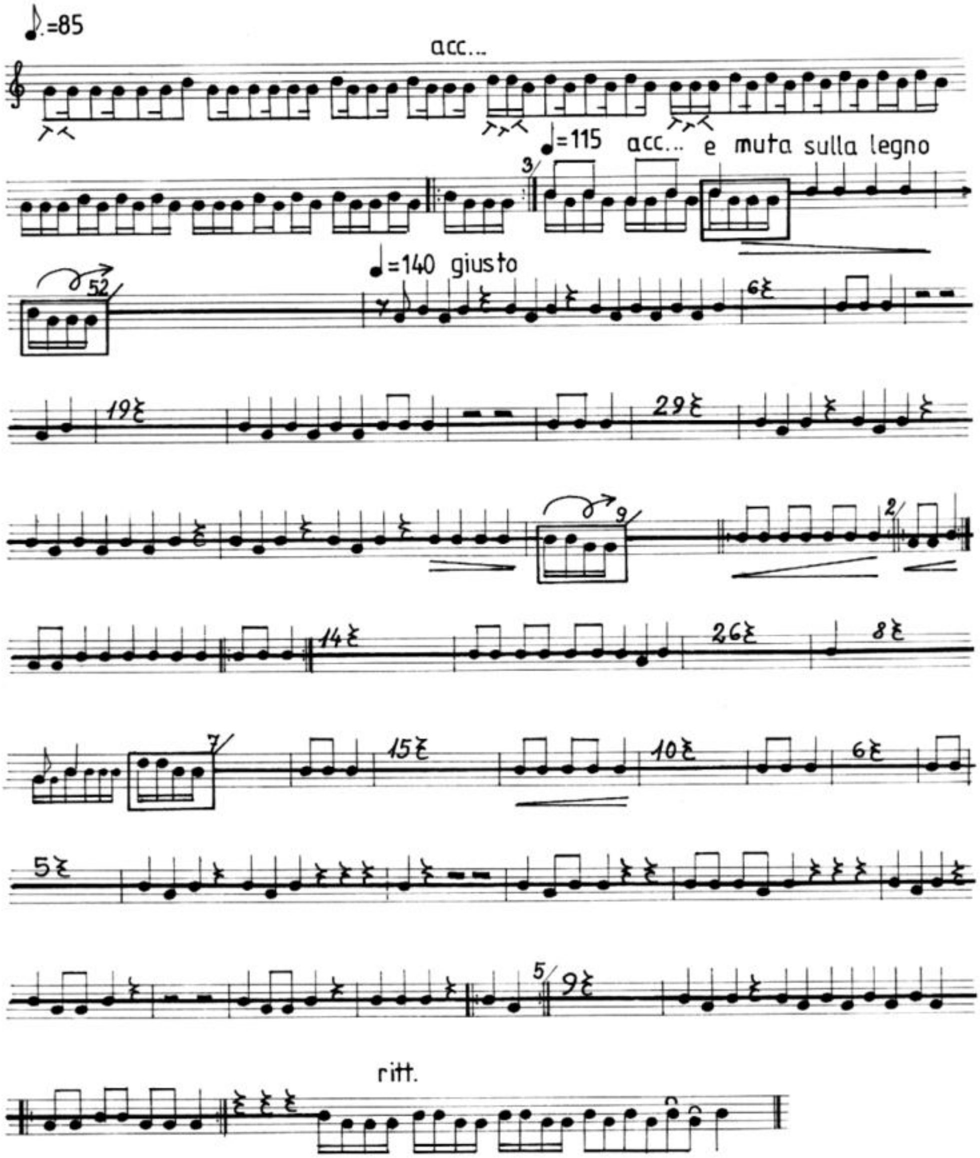


67.

Mg.1. 59/20/	1.1.2.3.	M.Agapia; M-hia Filofteia Onțanu
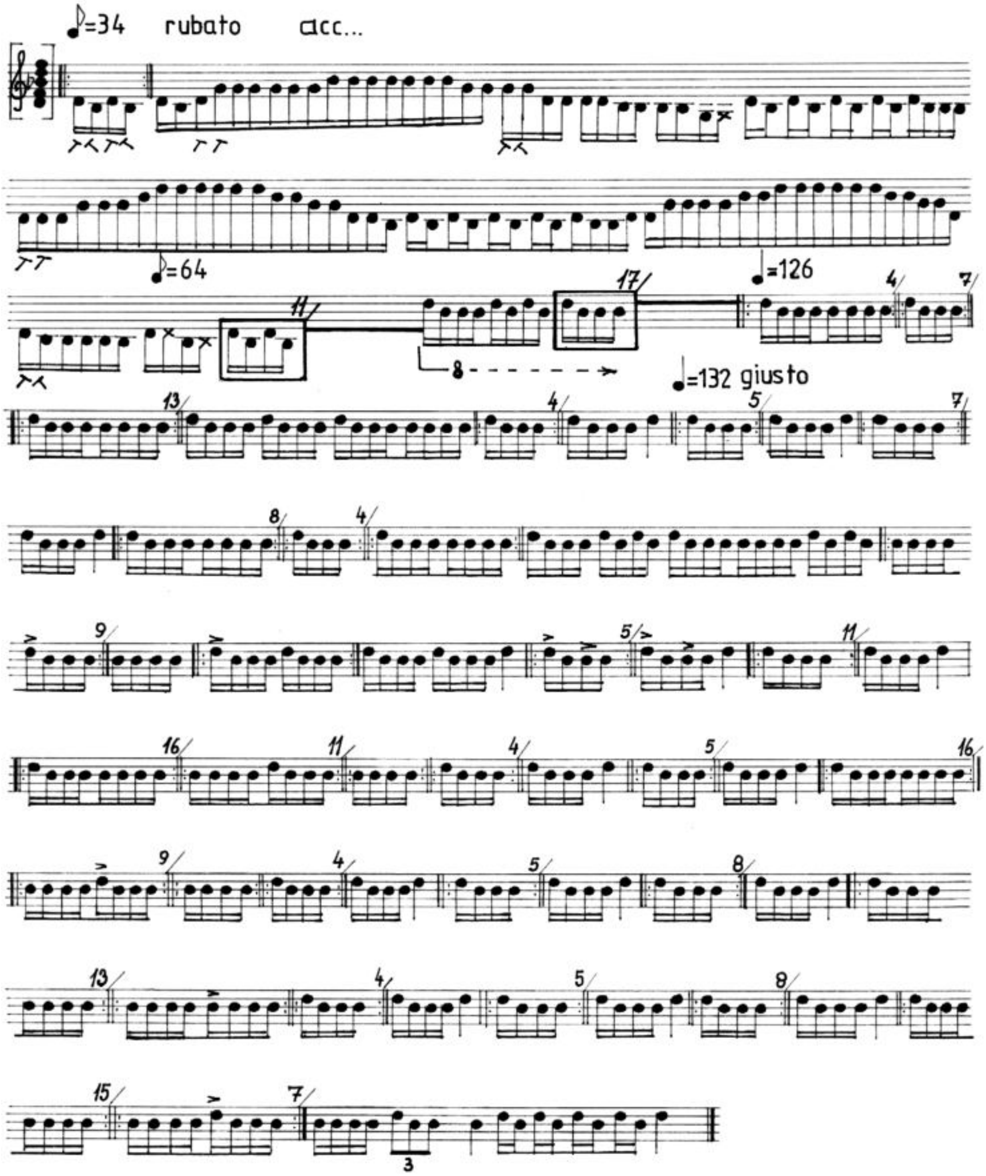


68.

Mg.Mg.5763 Ip/405/	1.1.2.3.	M.Răteşti; m.Lucian Coroi



69.

Mg.1. 51/16/	1.0.3.	M.Văratec; m-hia Isidora Arade
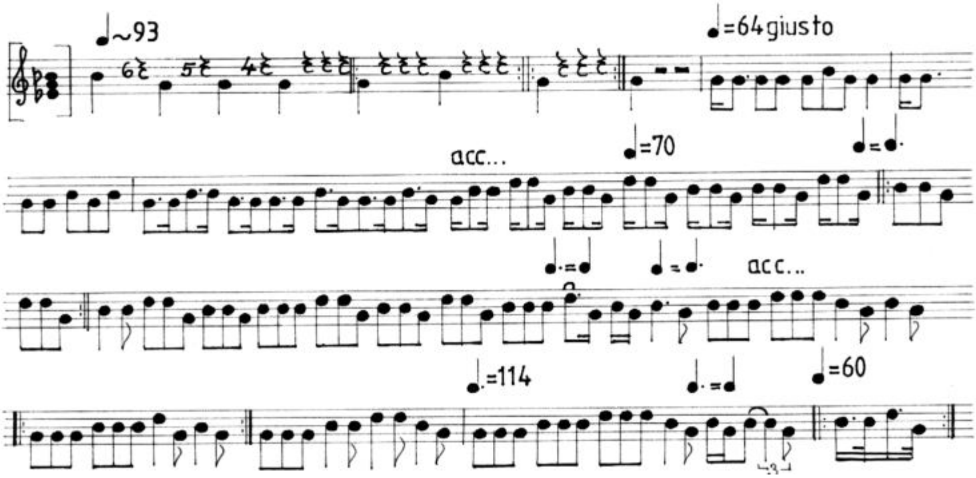


70.
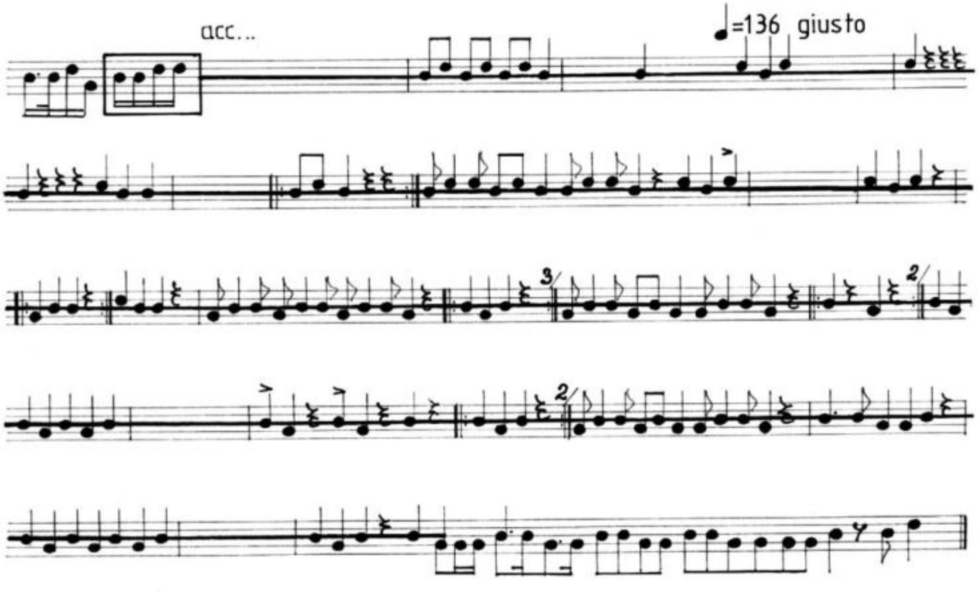
Cas. 4. 17/93/	1.1.4.	M.Hurez; m-hia Cornelia Sandu



71.
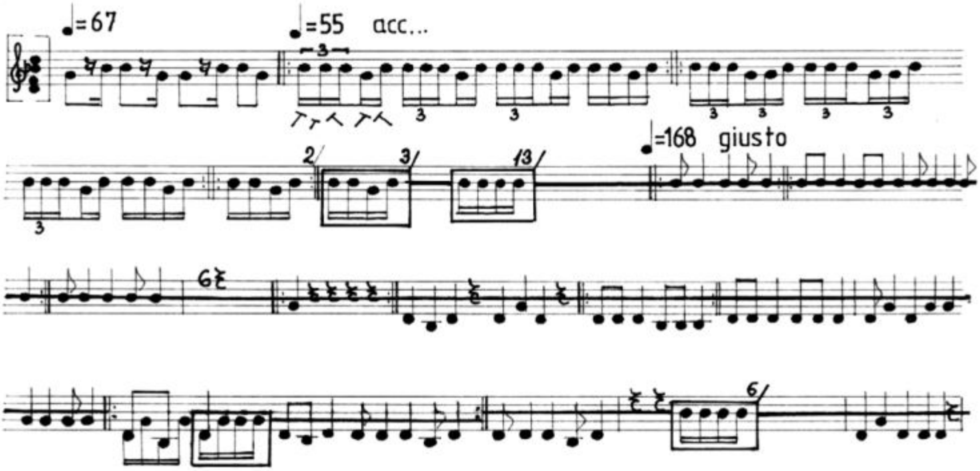
Mg.1. 33/23/	1.1.4.	M.Bistrița; Constantin Ogod
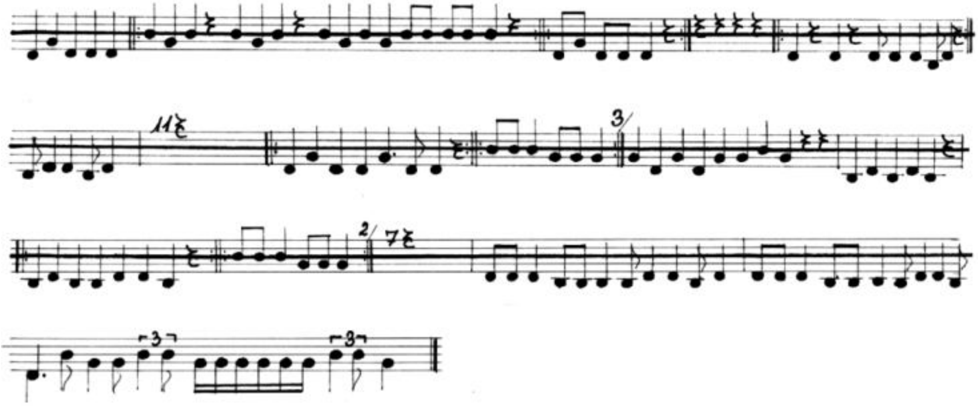




72.
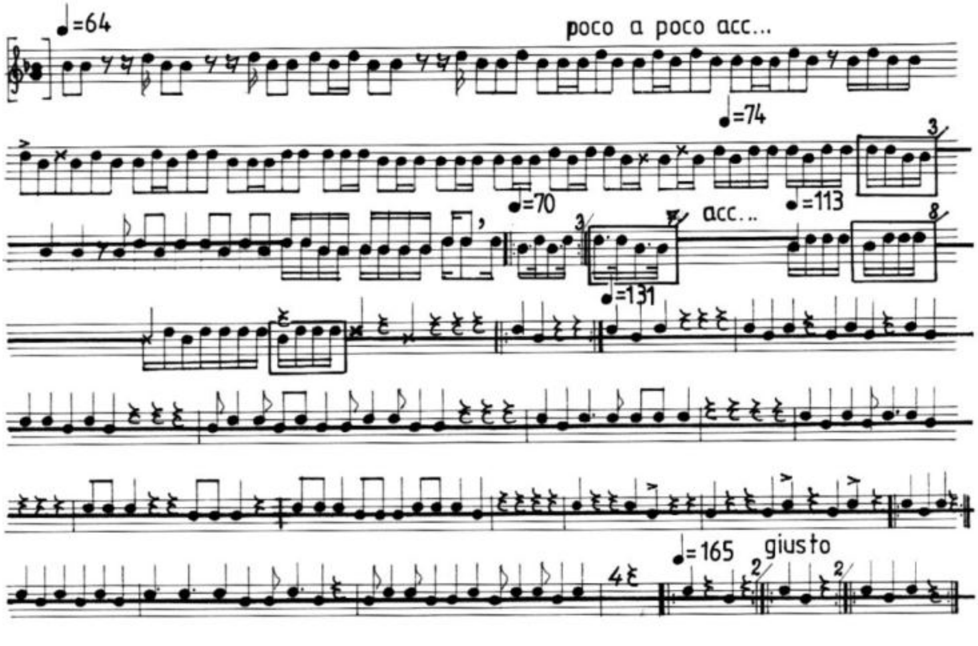
Mg.5714 d/17/	1.1.4.	M.Pasărea; m-hia Ambrăzia Stavovei
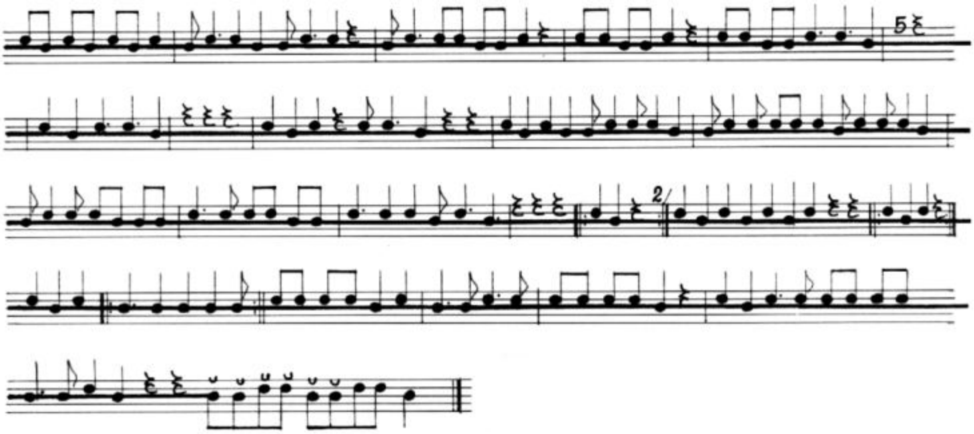




73.
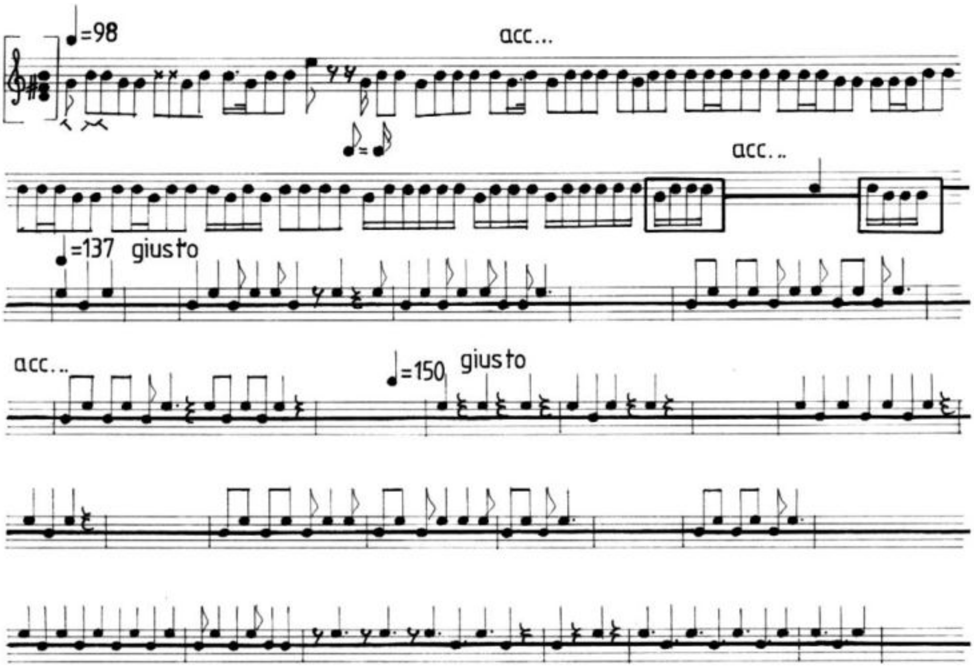
Mg.1. 39/73/	1.8.5.	M.Văratec; m-hia Onufria Nichifor
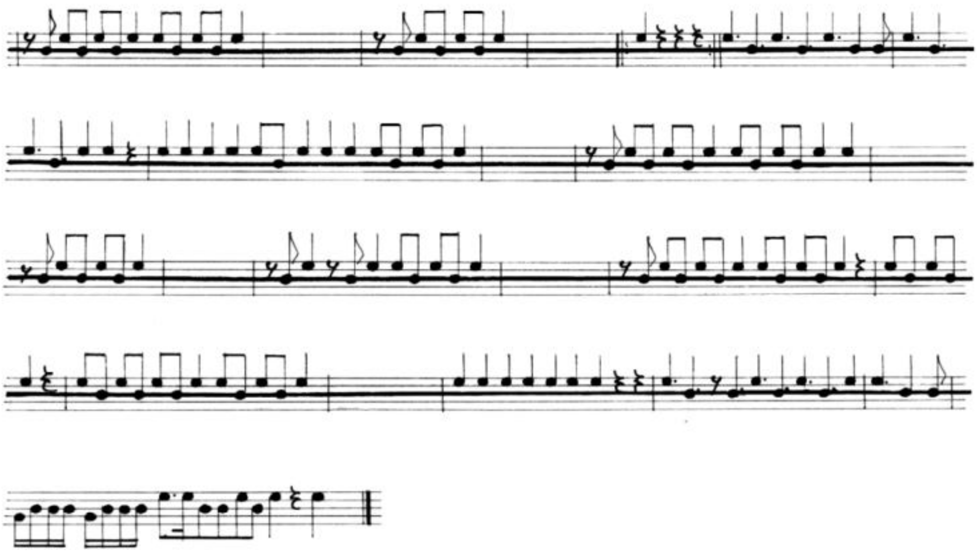




74.
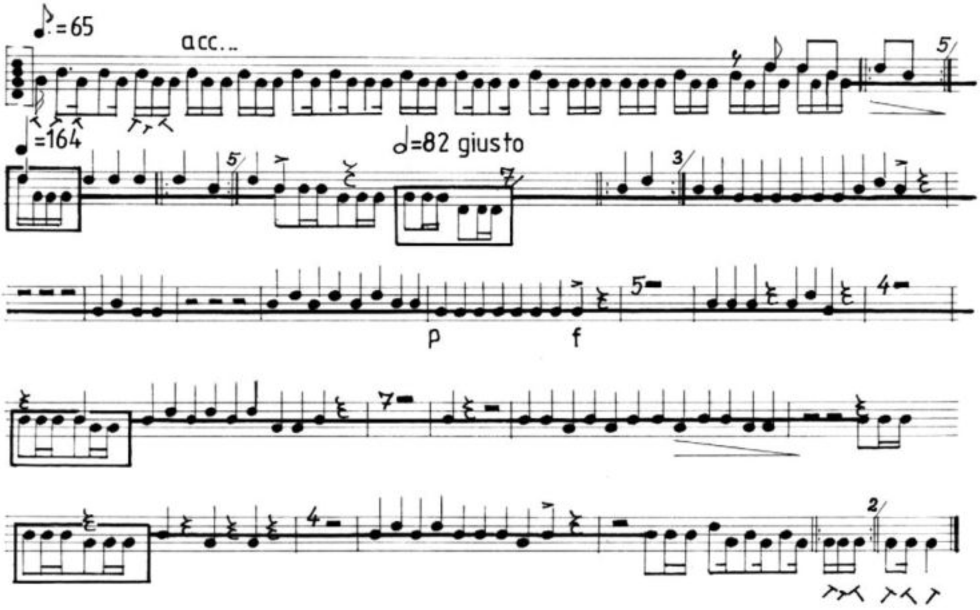
Mg.2. 20/25/	1.8.6.	M.Neamț; m.Visarion Chirilă
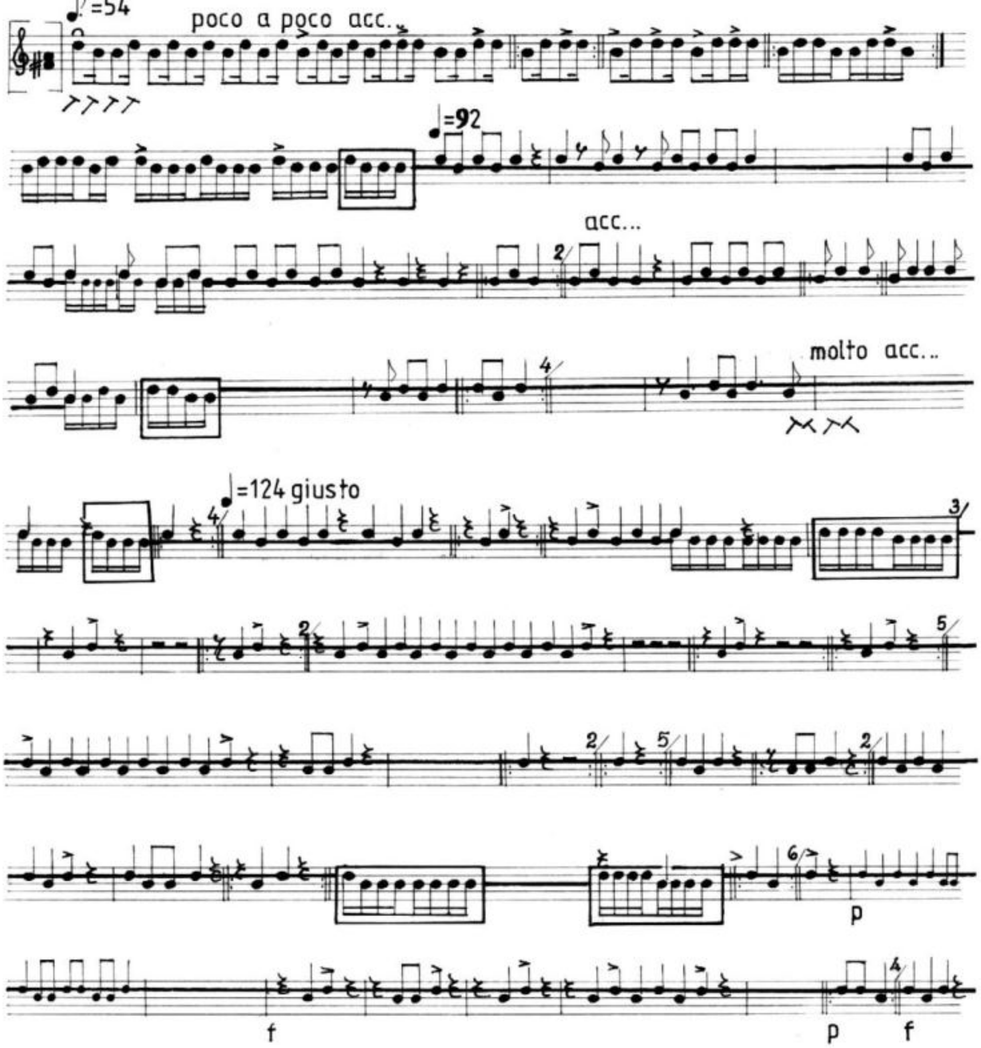




75.
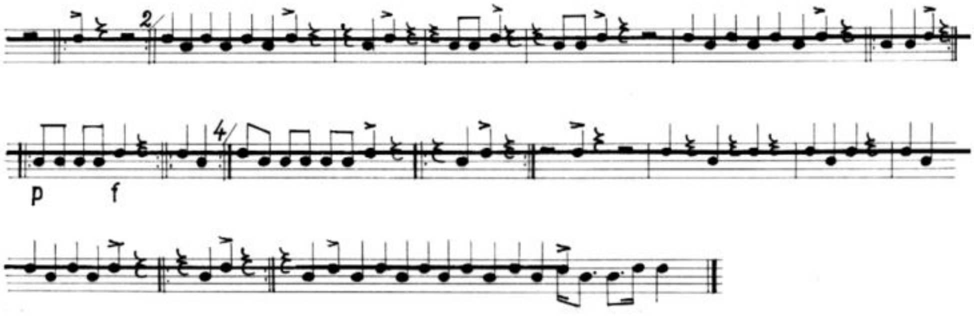
Cas. 6g/269/	1.1.9.1.	M.Timişeni; m-hia Anuța Onanie



76.
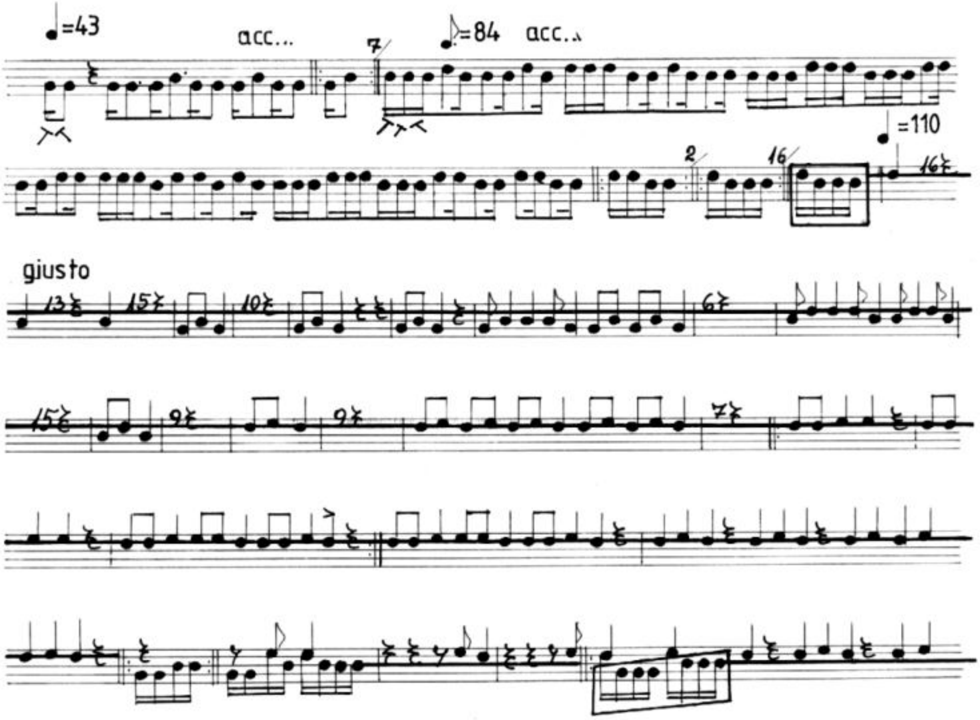
Mg.2. 12/35/	1.1.10.	M.Sihăstria; m.Ştefan Hobincu
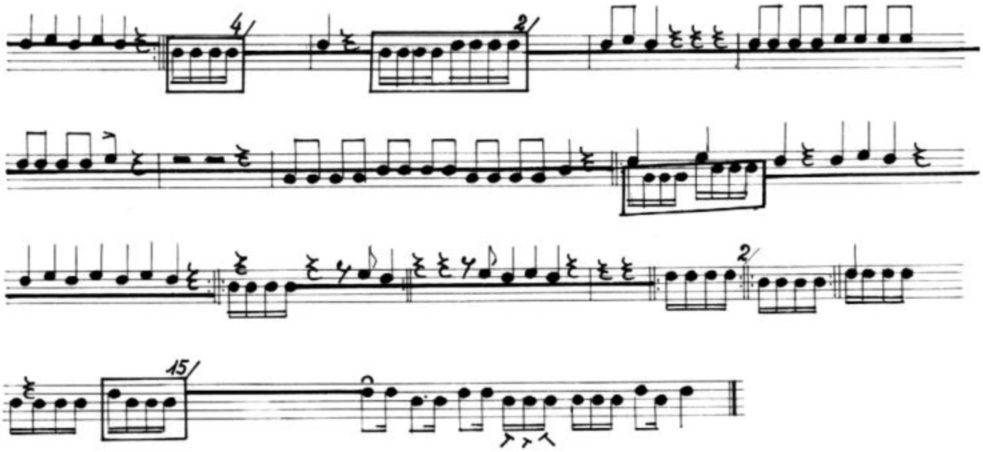




77.
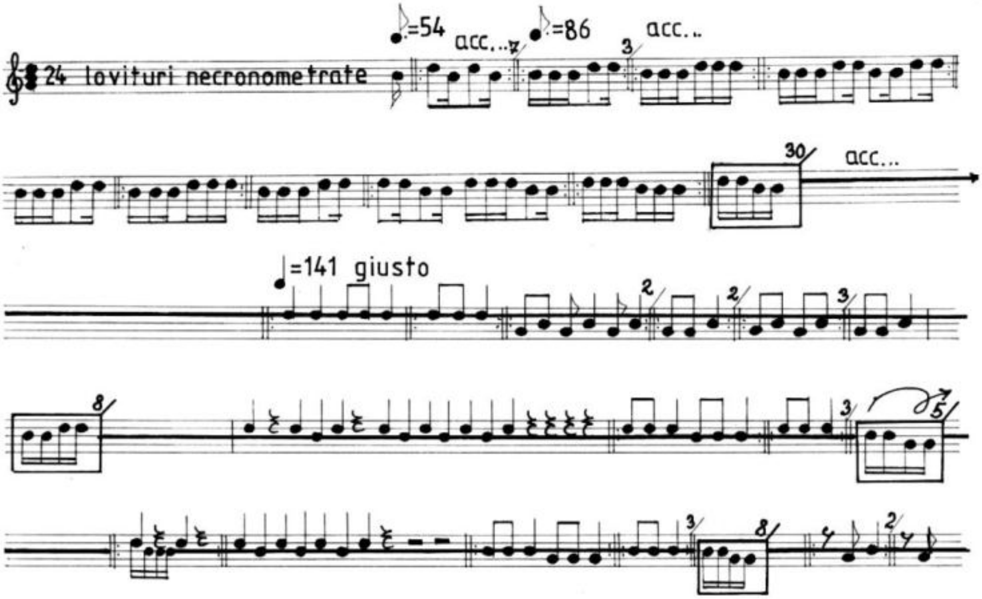
Cas. 6 l/284/	1.1.12.	M.Vasiova; m-hia Paraschiva Dumitrache
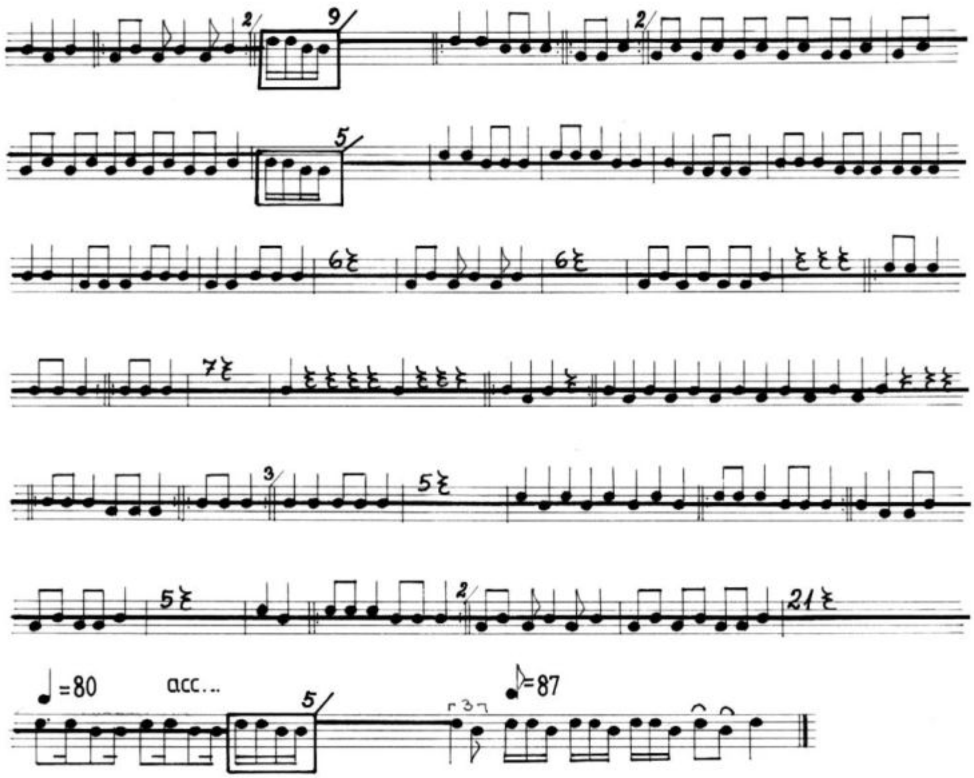




78.
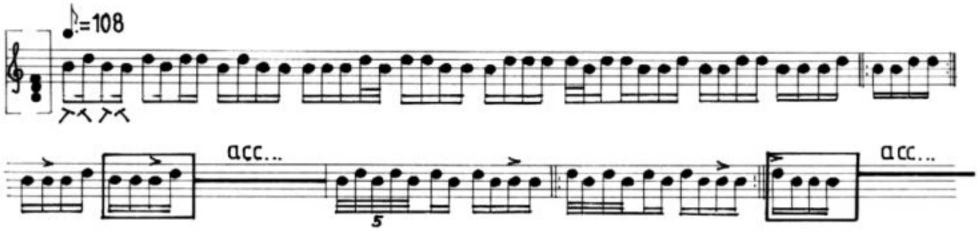
Mg.5715 c/147/	1.1.12.	M.Pasărea; m-hia Elisabeta Lazăr
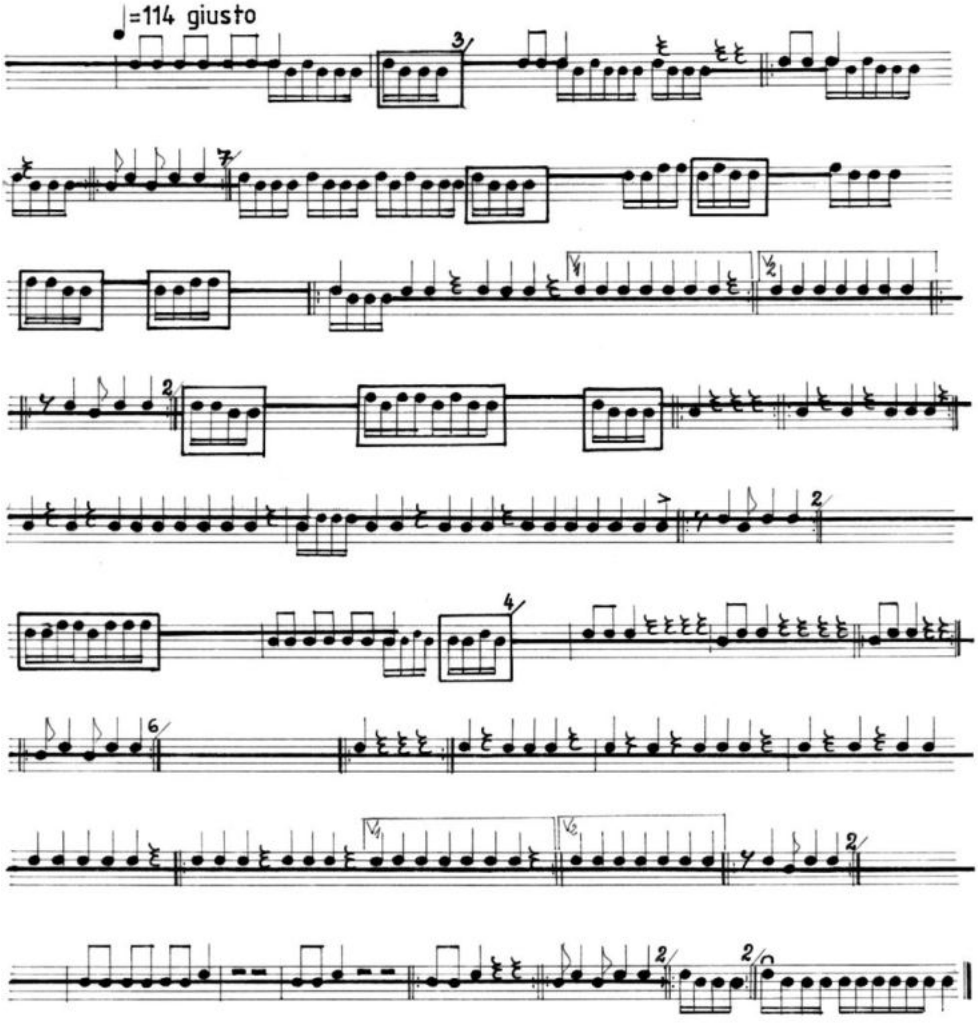




79.
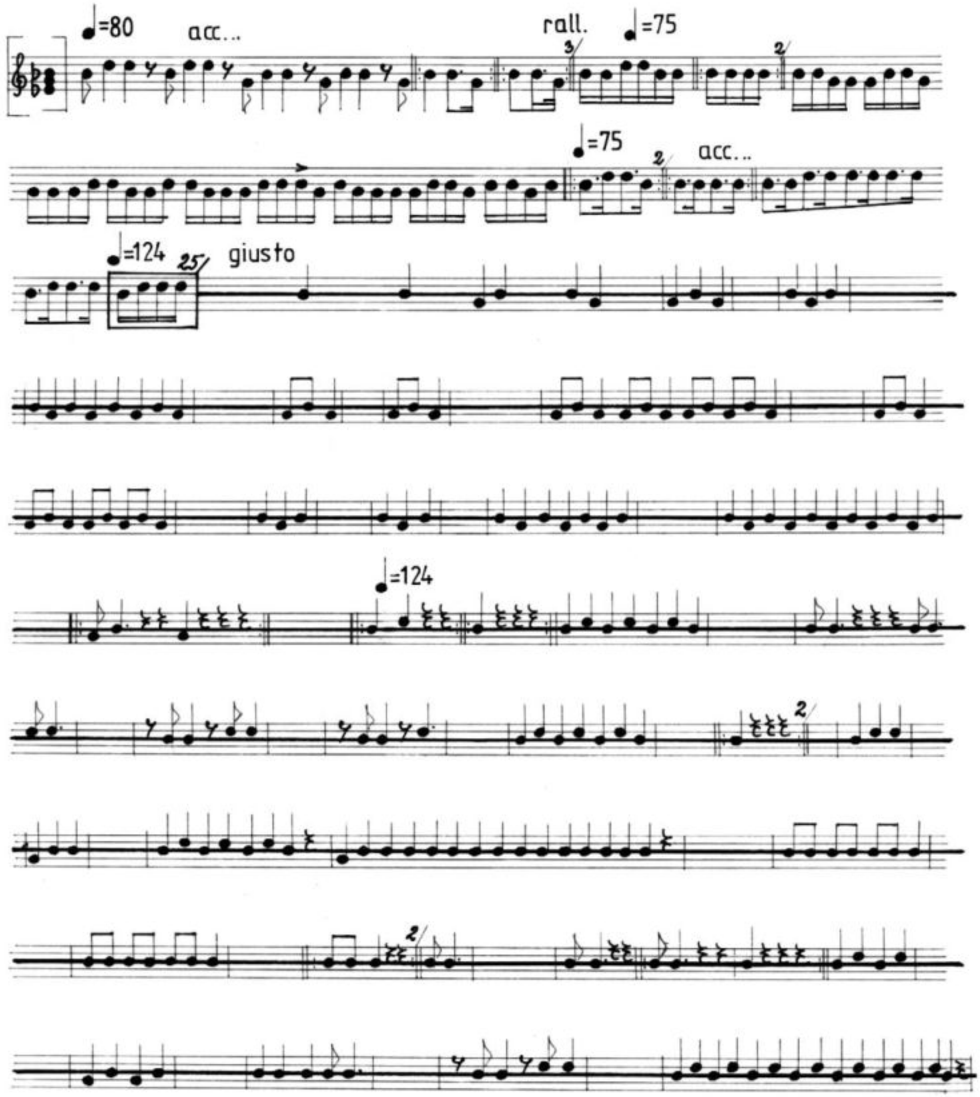
Mg. 2.27/47/	1.1.12.	M.Neamț; m.Valerian Răchieru
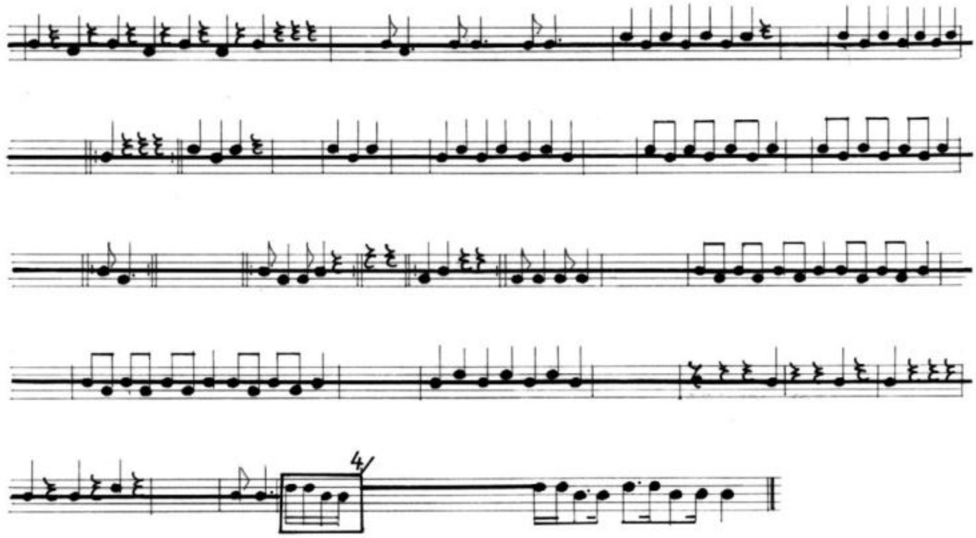



=114 giusto

80.
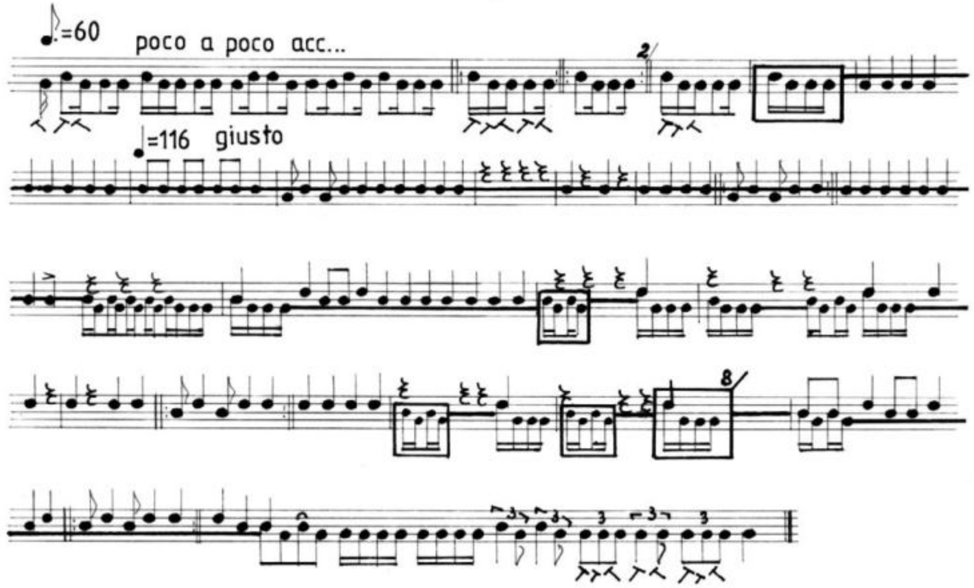
Mg.1. 48/56/	1.1.15.	M.Vǎratec; m-hia Tatiana Tincu
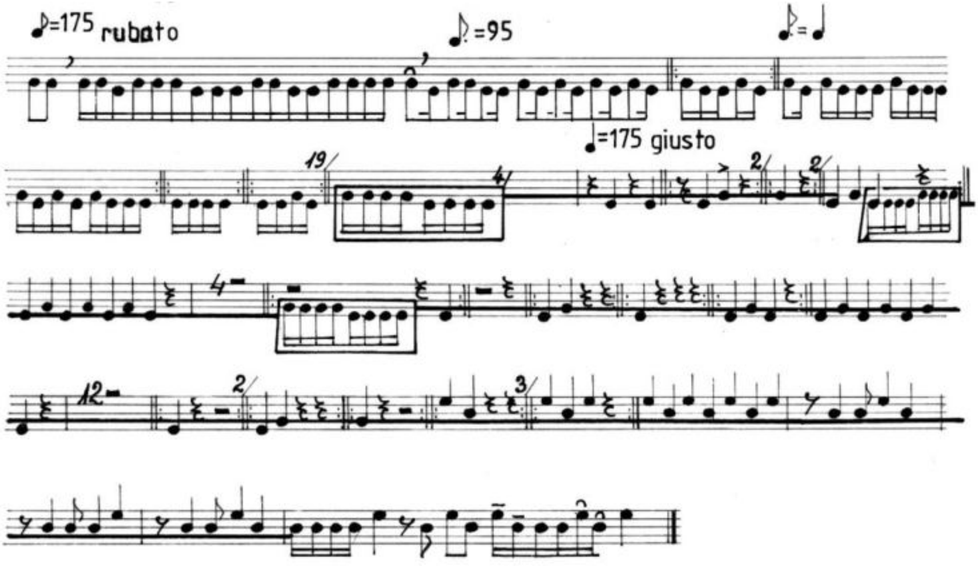




81.

Cas. 6d/260/	1.1.19.8.	M.Timişeni; Viorica Hăşmăşan
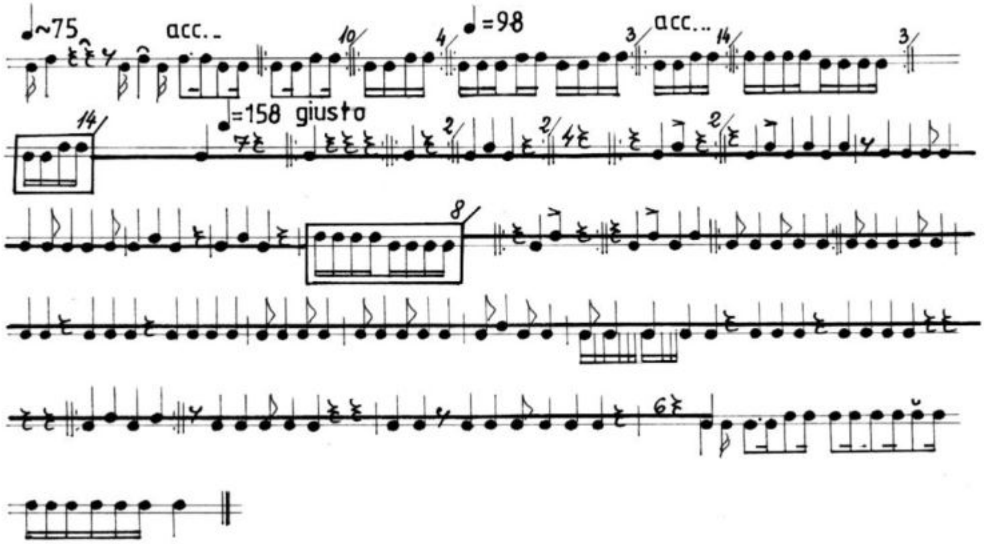


82.

Mg.5774 II ţ/357/	1.1.27.	M.Nămăieşti; m-hia Cornelia Colţea



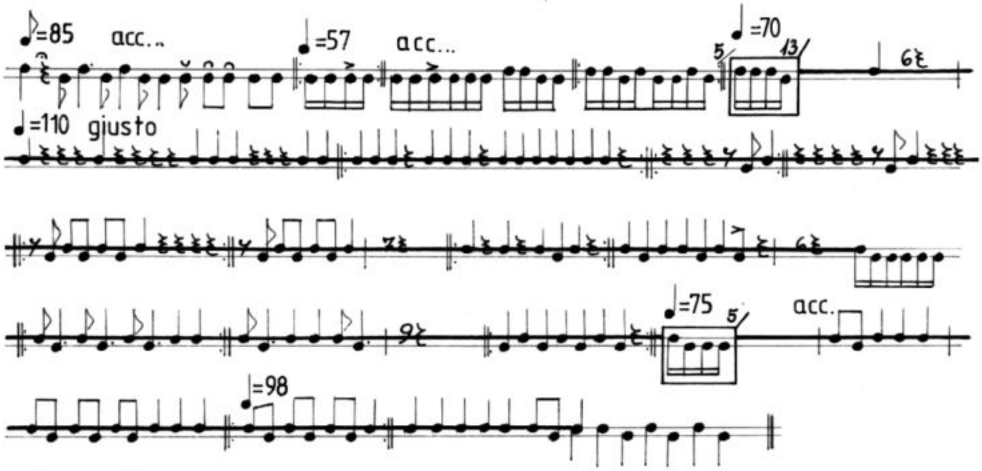
83.

Mg.5771 I e/470/	1.1.27.	M.Curtea de Argeş; arhim. Chesarie Gheorghiescu
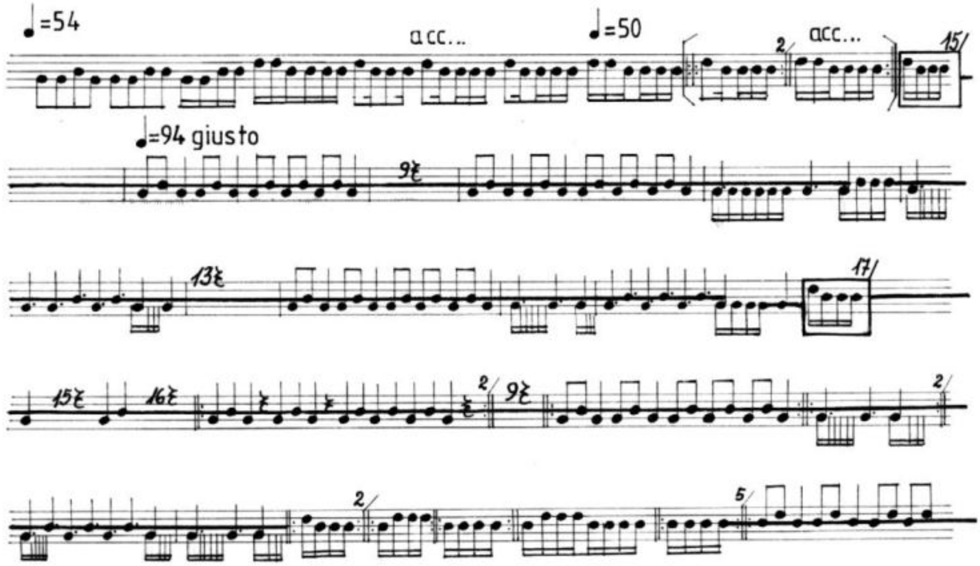


84.
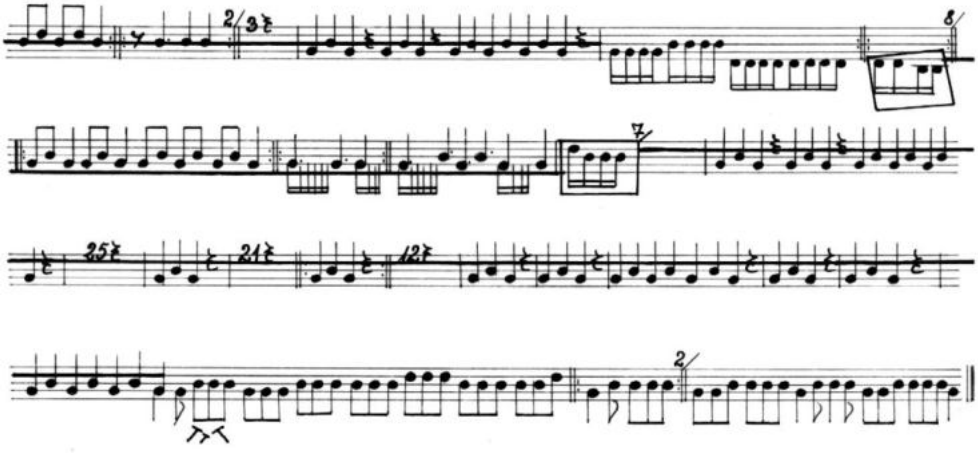
Mg.5761 Ig/335/	1.1.30.	M.Saon; M-hia Ana Momanu



85.
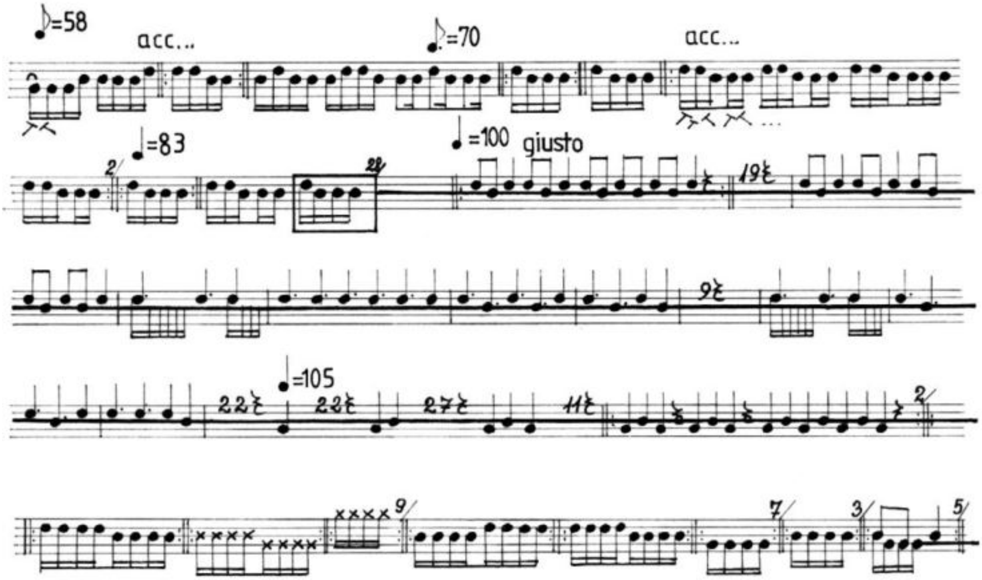
Mg.5714 n/1/	2.2.1.	M.Cernica; m.Marian Tăbăcaru

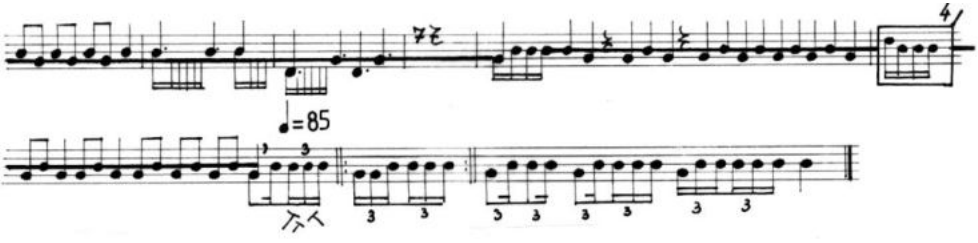




86.
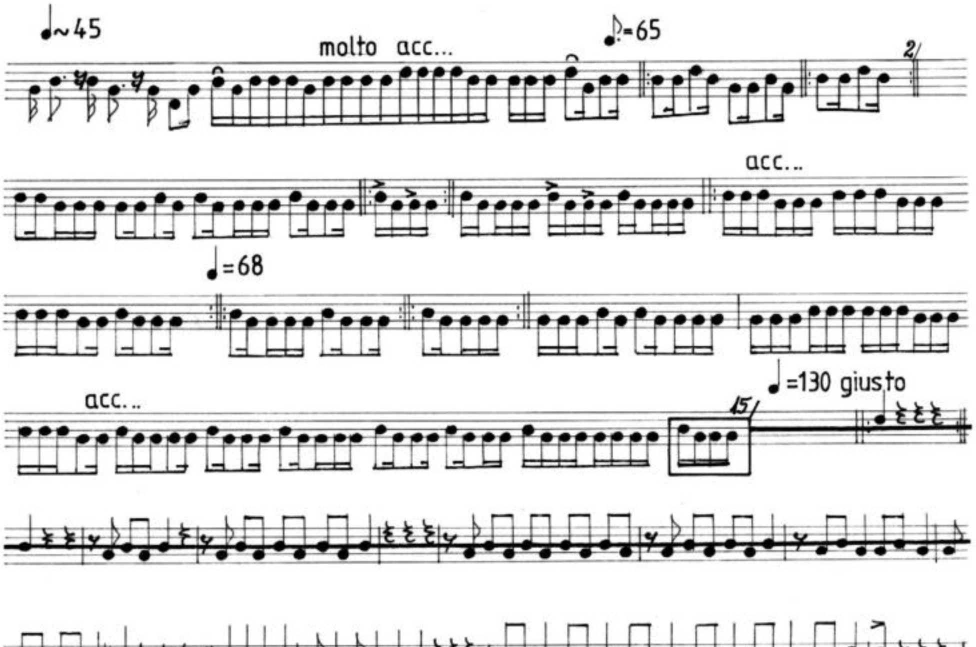
Mg.5714 u/87/	2.2.18.	M.Cernica; m.Marian Tăbăcaru
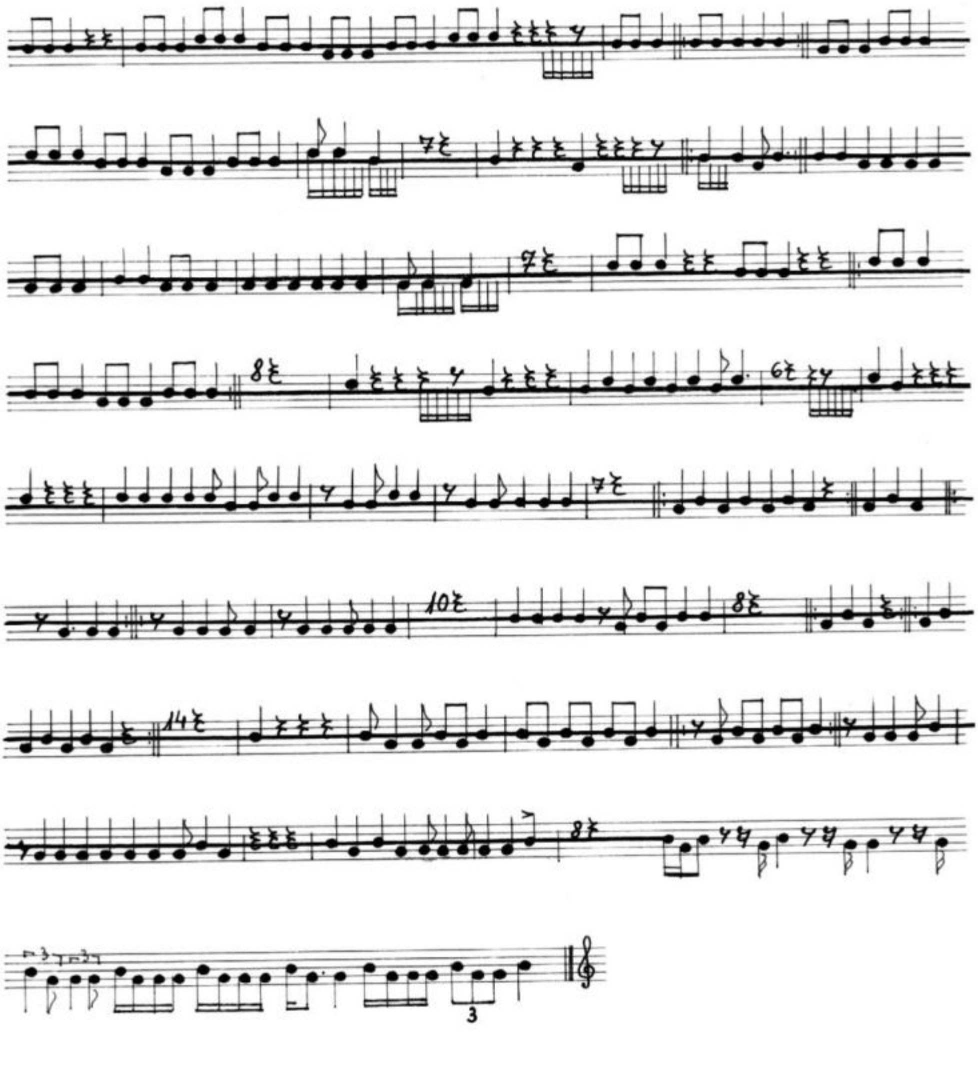




87.

Mg.5714 k/3/	2.2.2.	M.Pasărea; m-hia Timoteea Bârcău
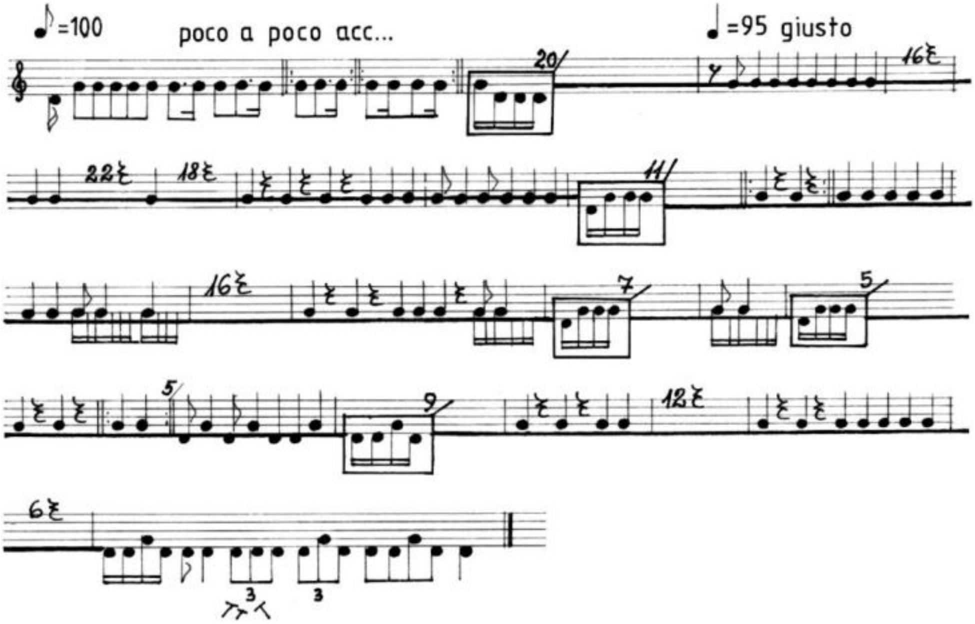




7
8
6
10
8
14
8
3
3
3

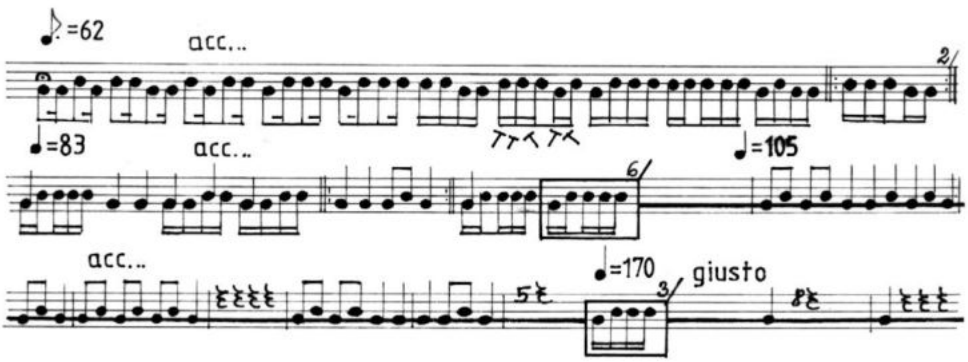
88.
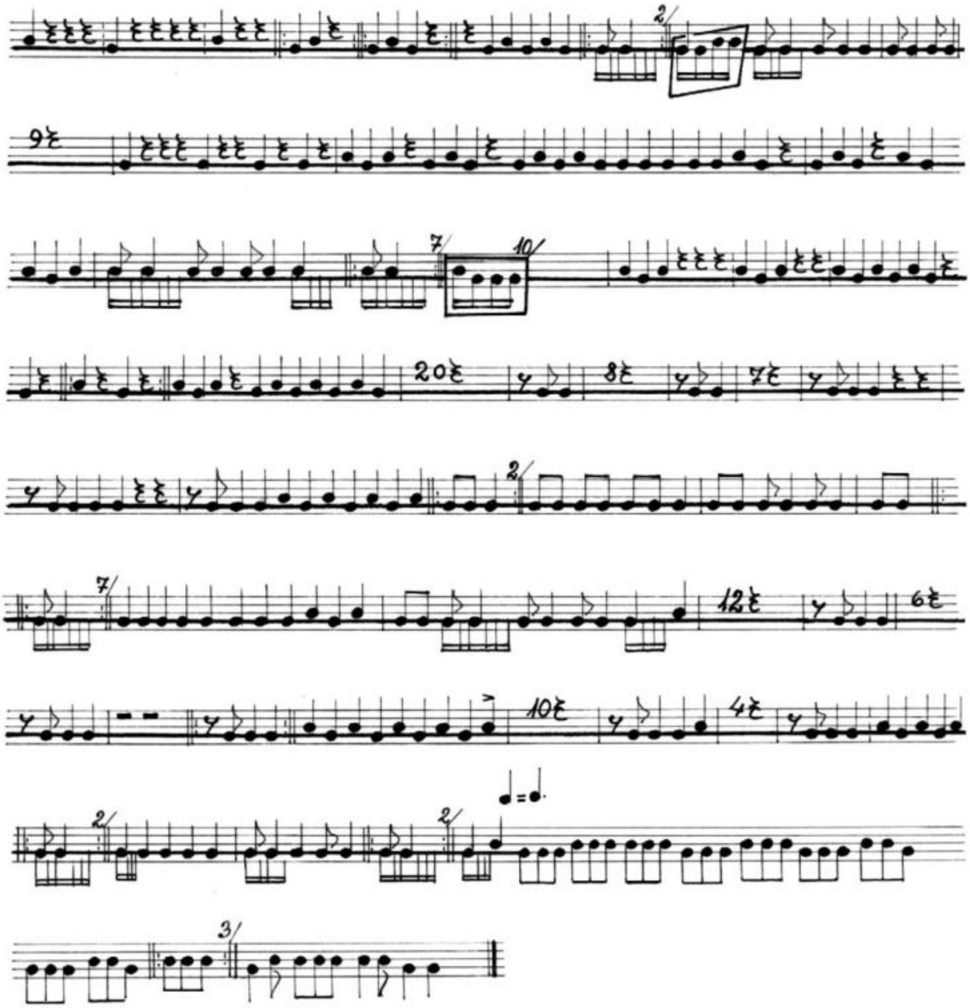
Cas. 1n/183/	2.2.4.	M.Bodrog; arhim.Timotei Iftimie
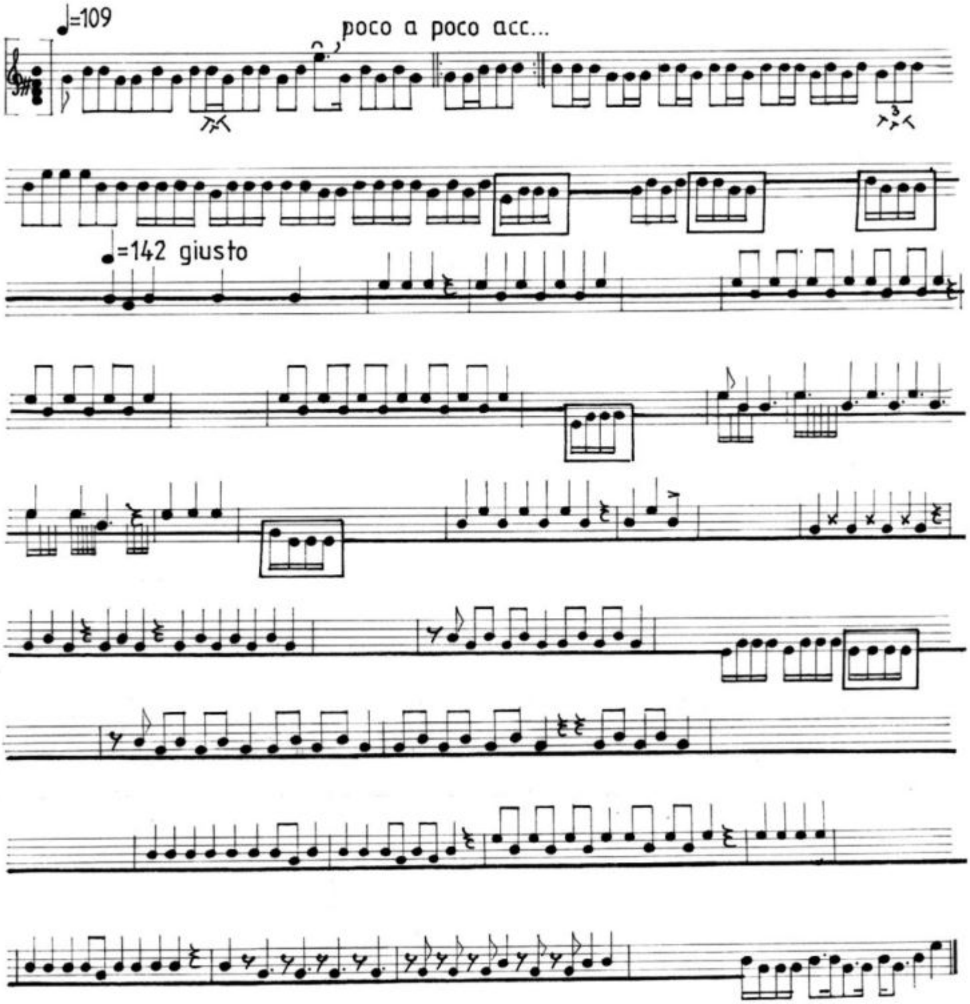


89.

Mg.5774 IIn/243/	2.2.4.	M.Negru-Vodă; Iulian Ocneanu
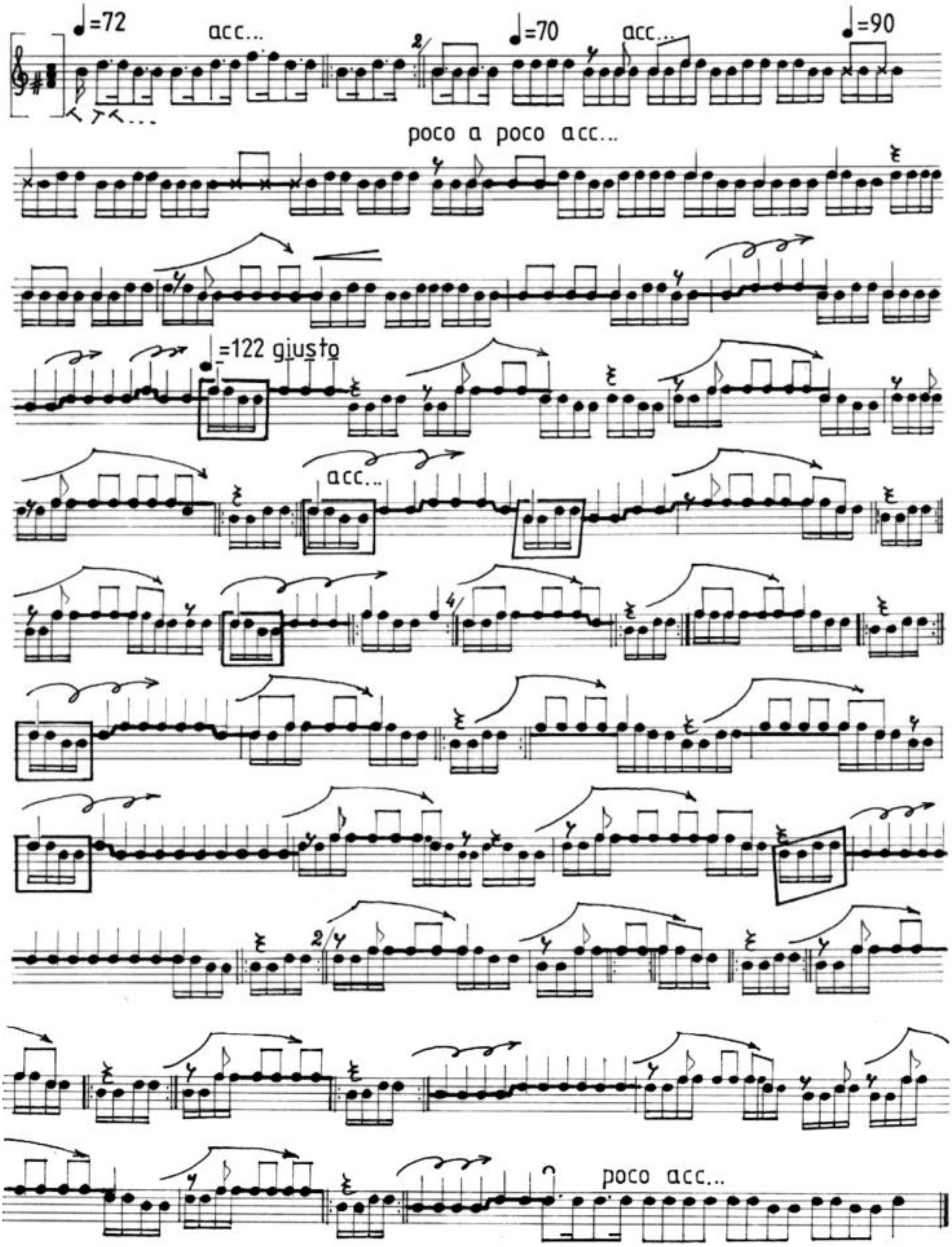




Mg.2. 22/39/	2.2.5.	M.Neamț; m.Visarion Chirilă
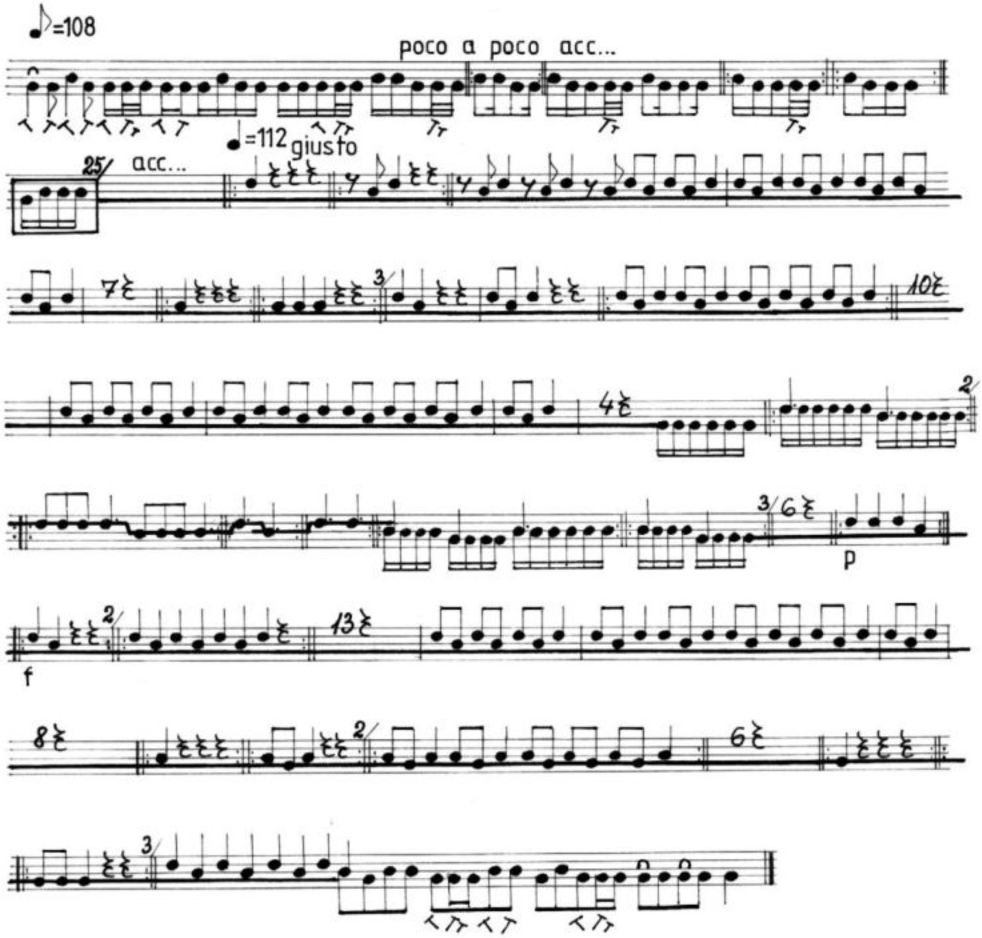


Mg.2. 3/19/	2.2.5.	M.Sihăstria; m.Nicodim Dincă
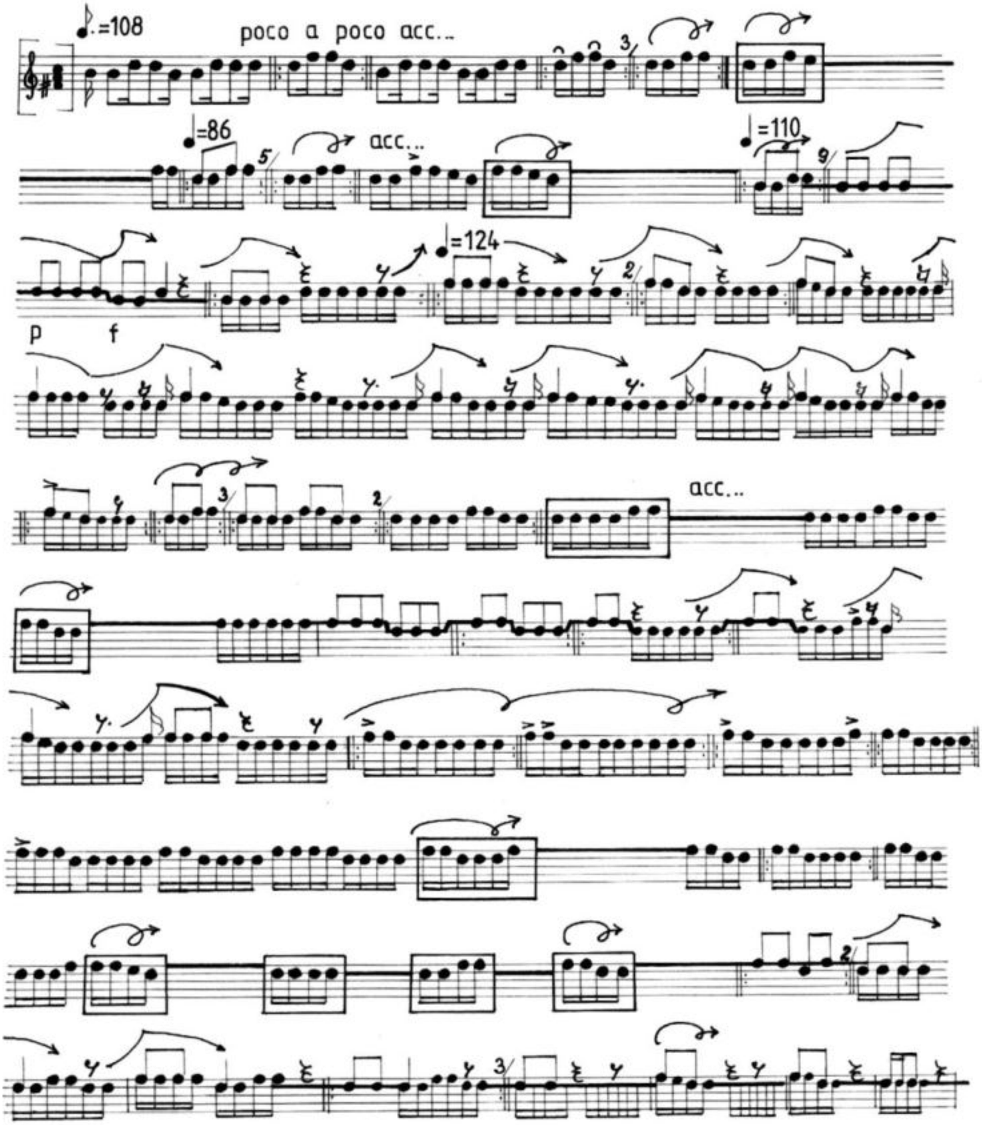


92.
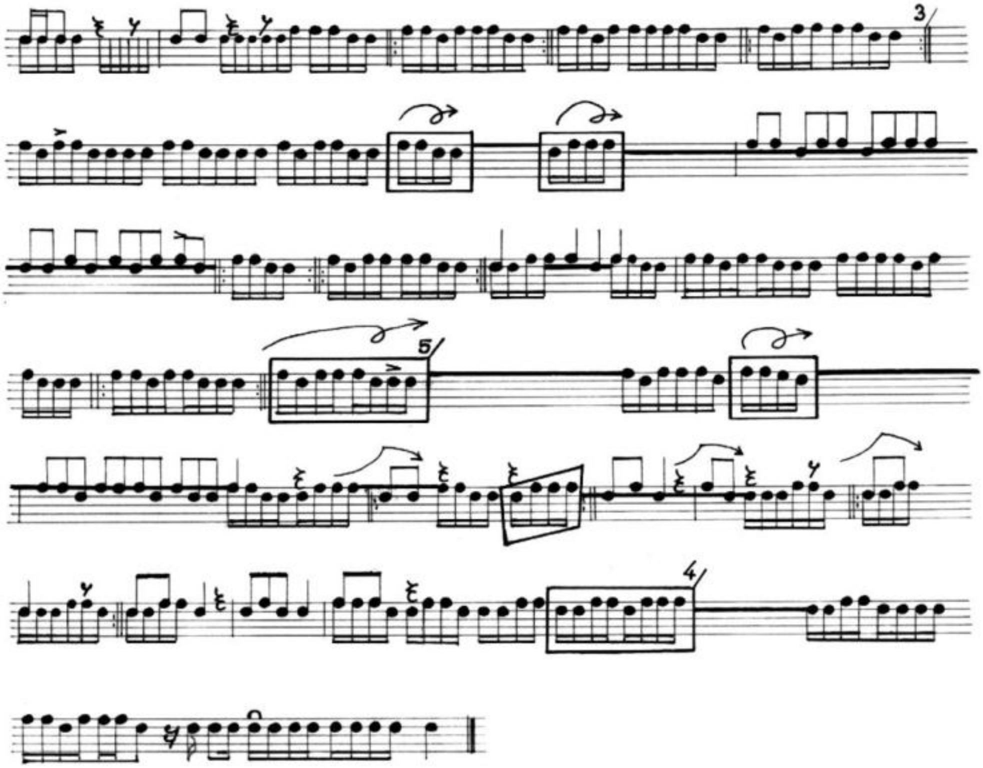
Mg.5771 If/471/	2.2.5.	M.Curtea de Argeş; m-hia Anatolia Badea



93.
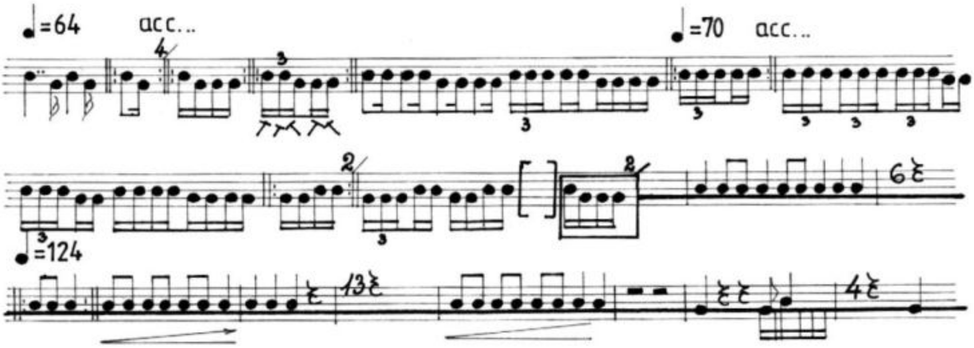
Mg.2.9/22/	2.2.6.	M.Sihăstria; m.Damian Petrincu

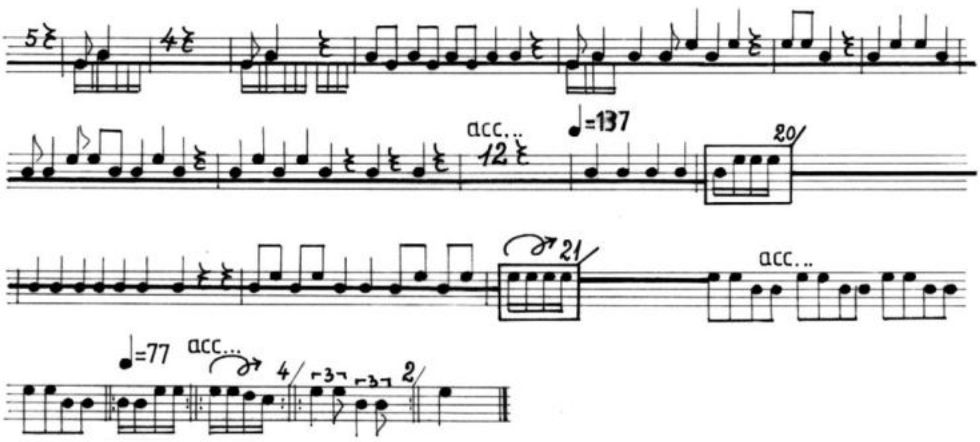




94.

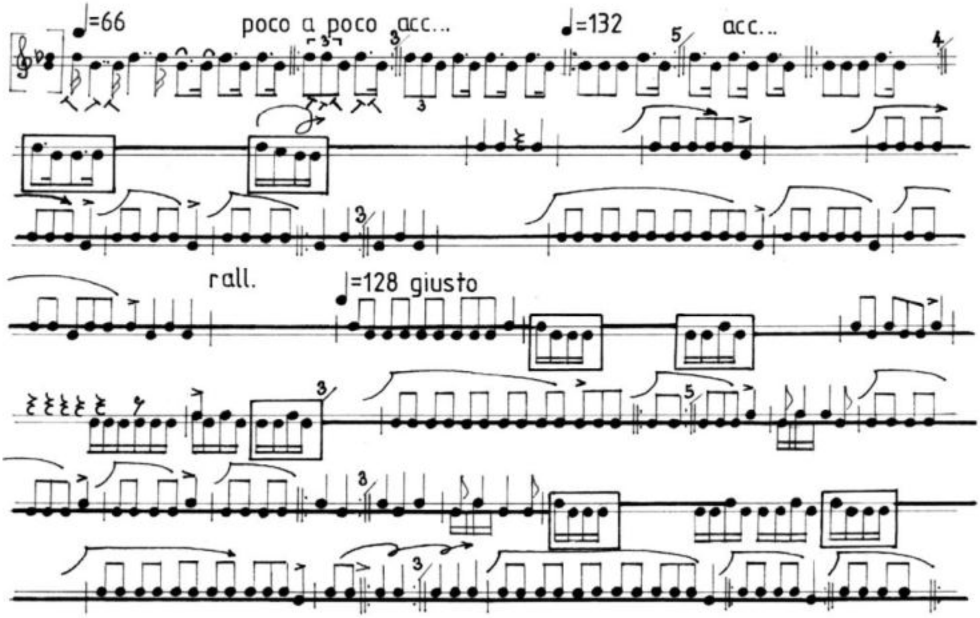
Mg.5768 IIc/326/	2.2.11.	M.Lainici; Leonid Andreşanu

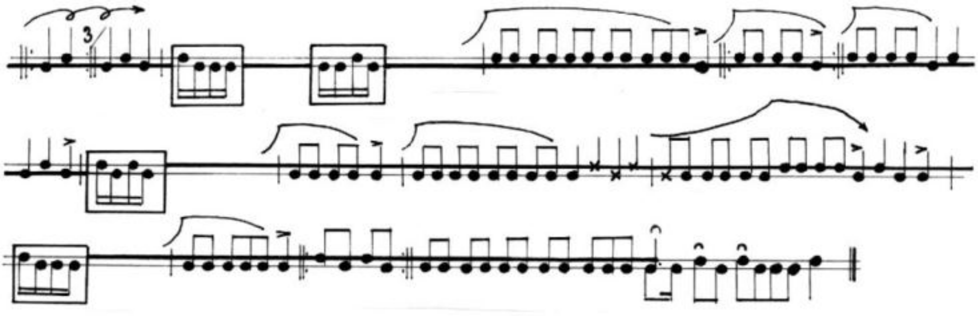




95.
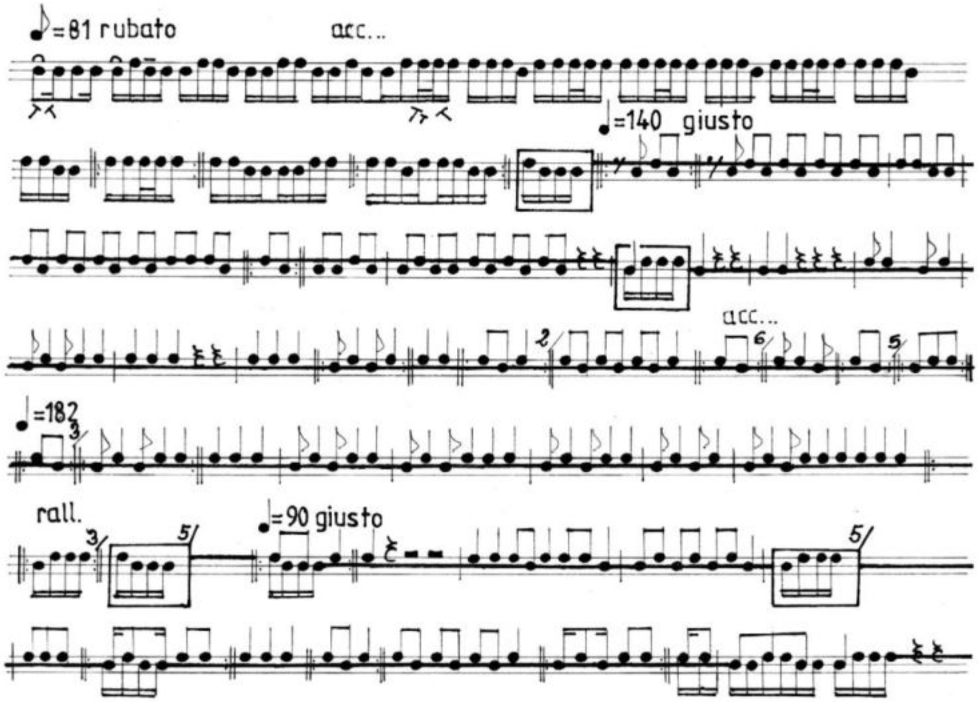
Mg. 2.14/40/	2.2.11.	M.Secu; m.Ghervasie Murariu
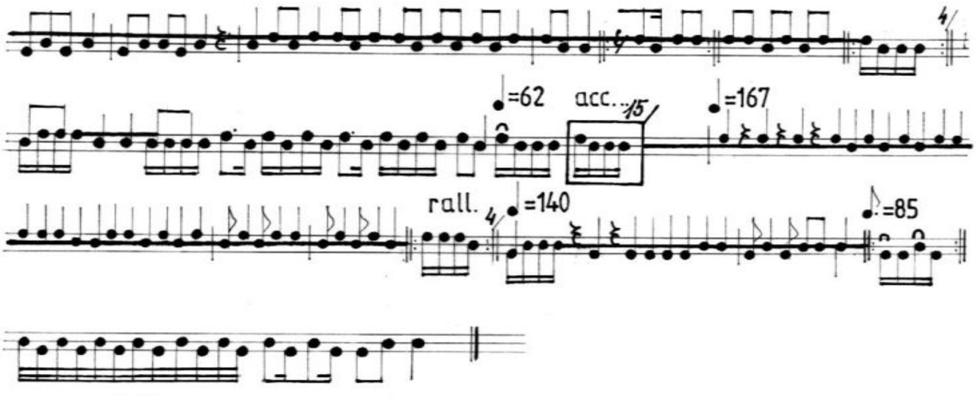




96.
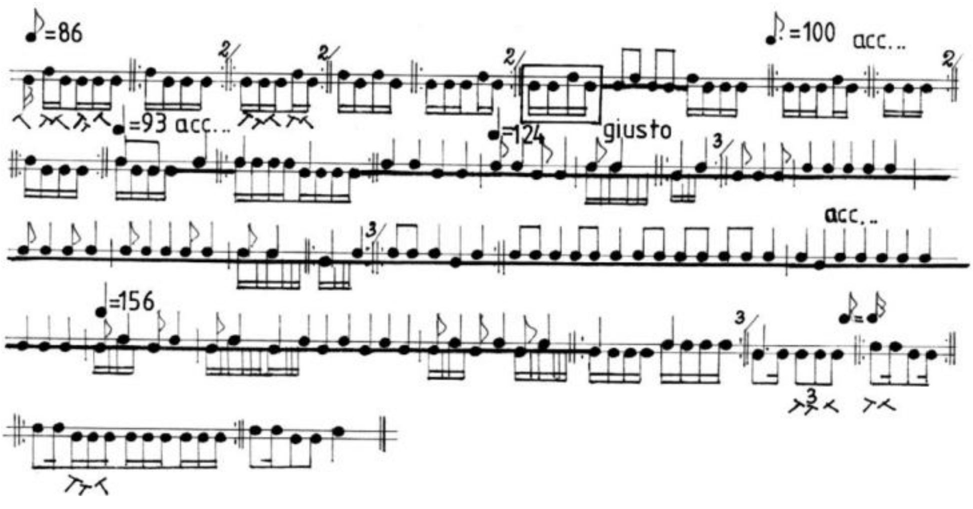
Mg.5774 I l/128/	2.2.11.	M.Surpatele; m-hia Olga Laviță
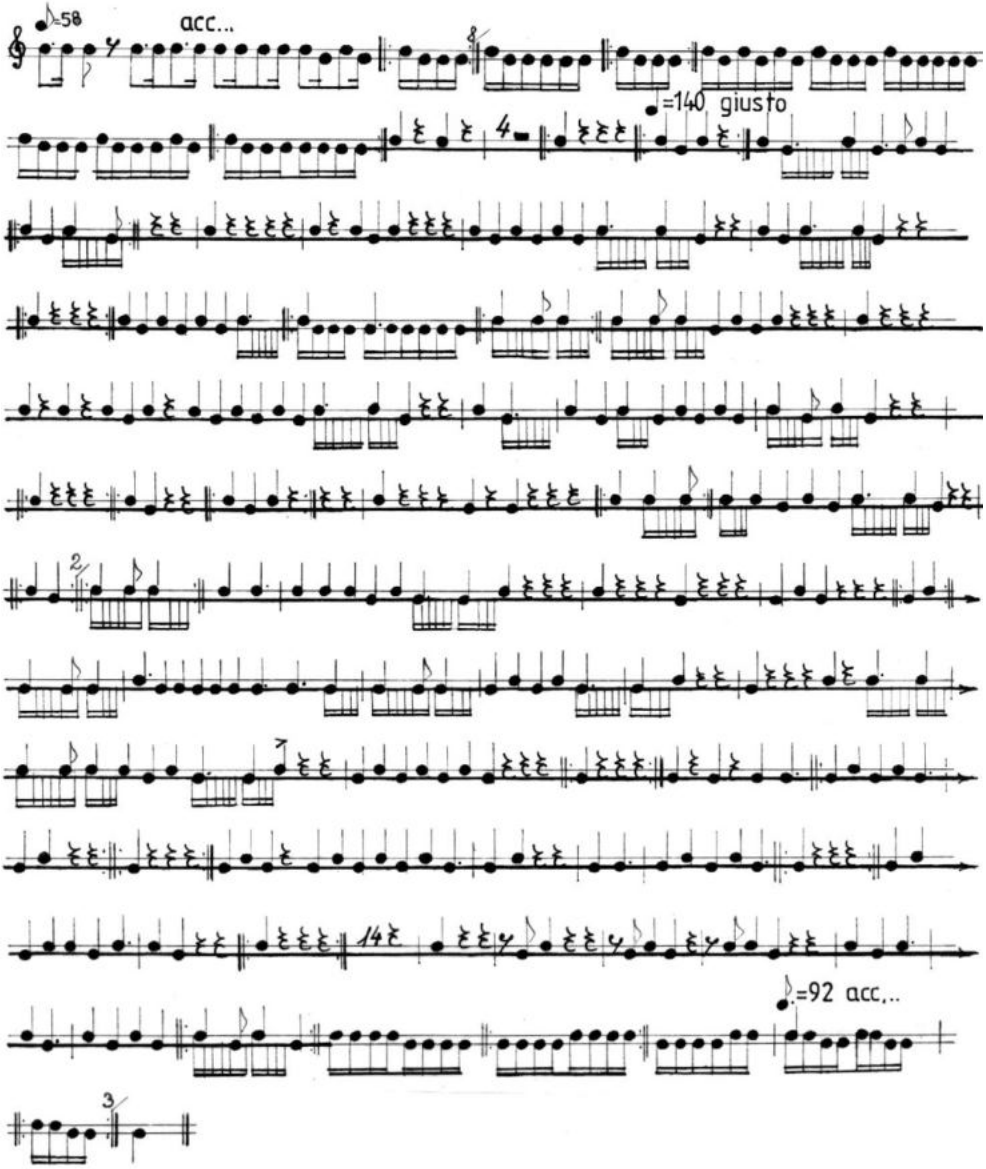




97.

Cas.2 u/254/	2.2.11.	M.Turnu; Nicolae Cimbru
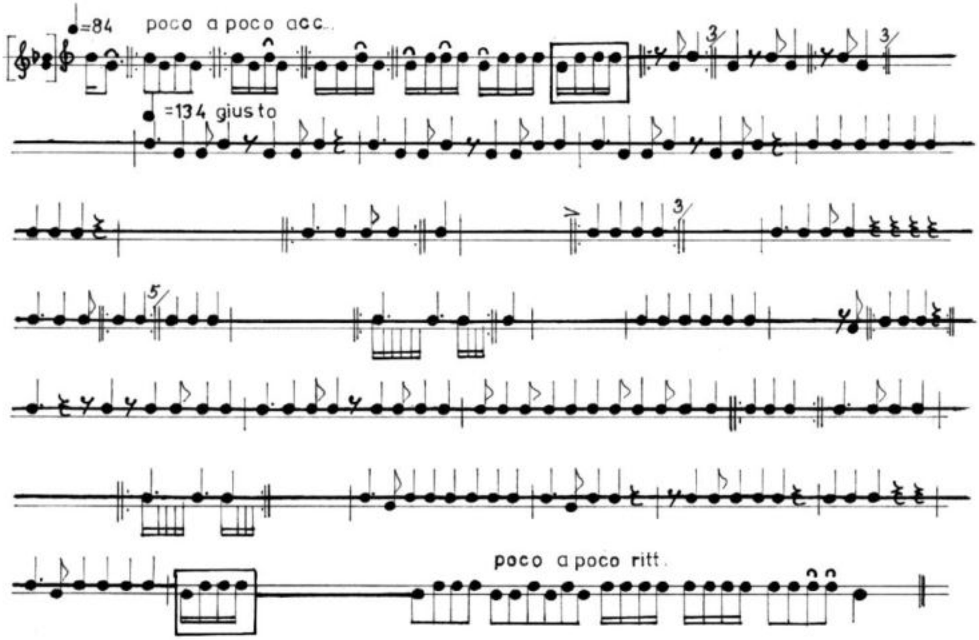


98.

Mg.5768 Ib/244/	2.2.12.	M.Tismana; Liliana Nistorenco



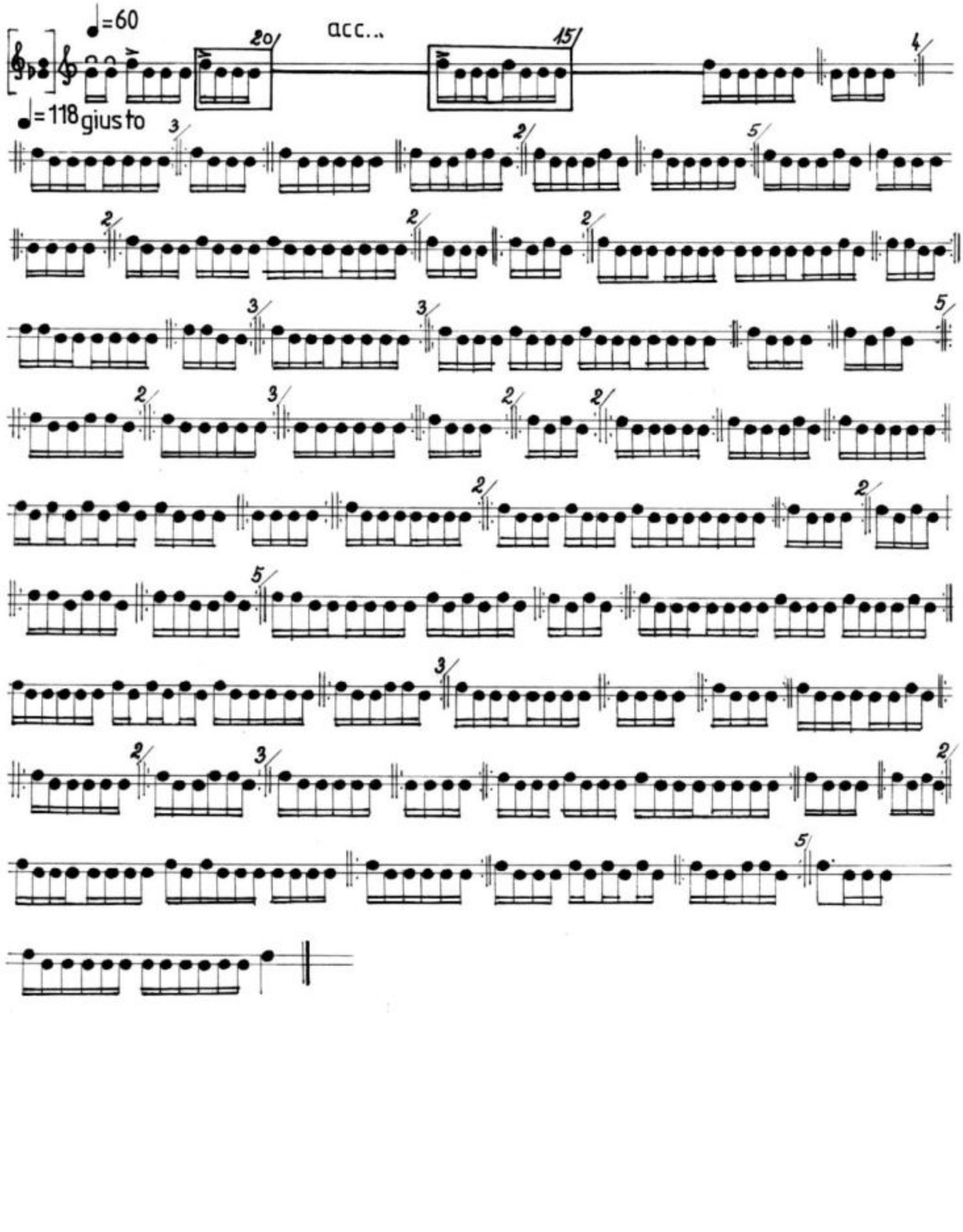
99.

Mg.2. 16/48/	2.2.14.	M.Secu; M.Gherasim Condurat
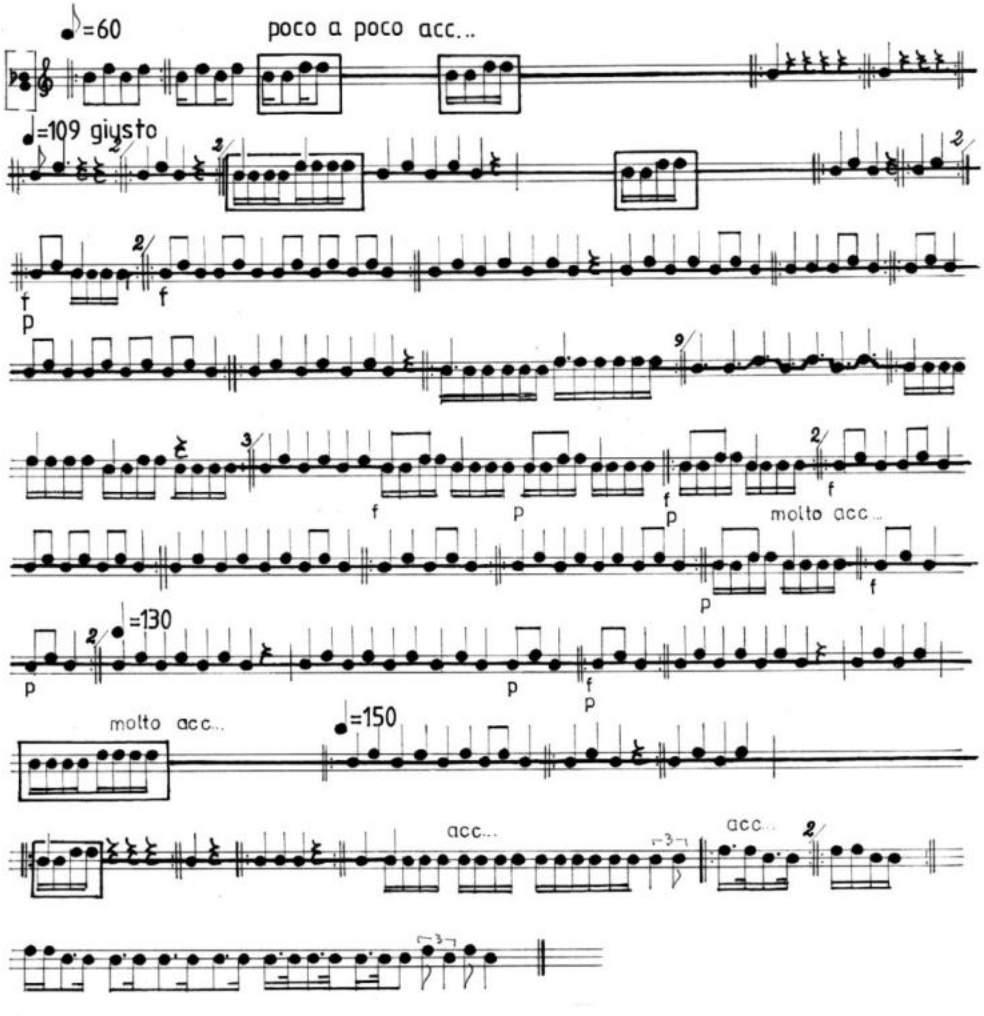


100.

Mg.1. 38/50/	2.0.15.	Vatra Moldoviței-sat; Dumitru Antonesie
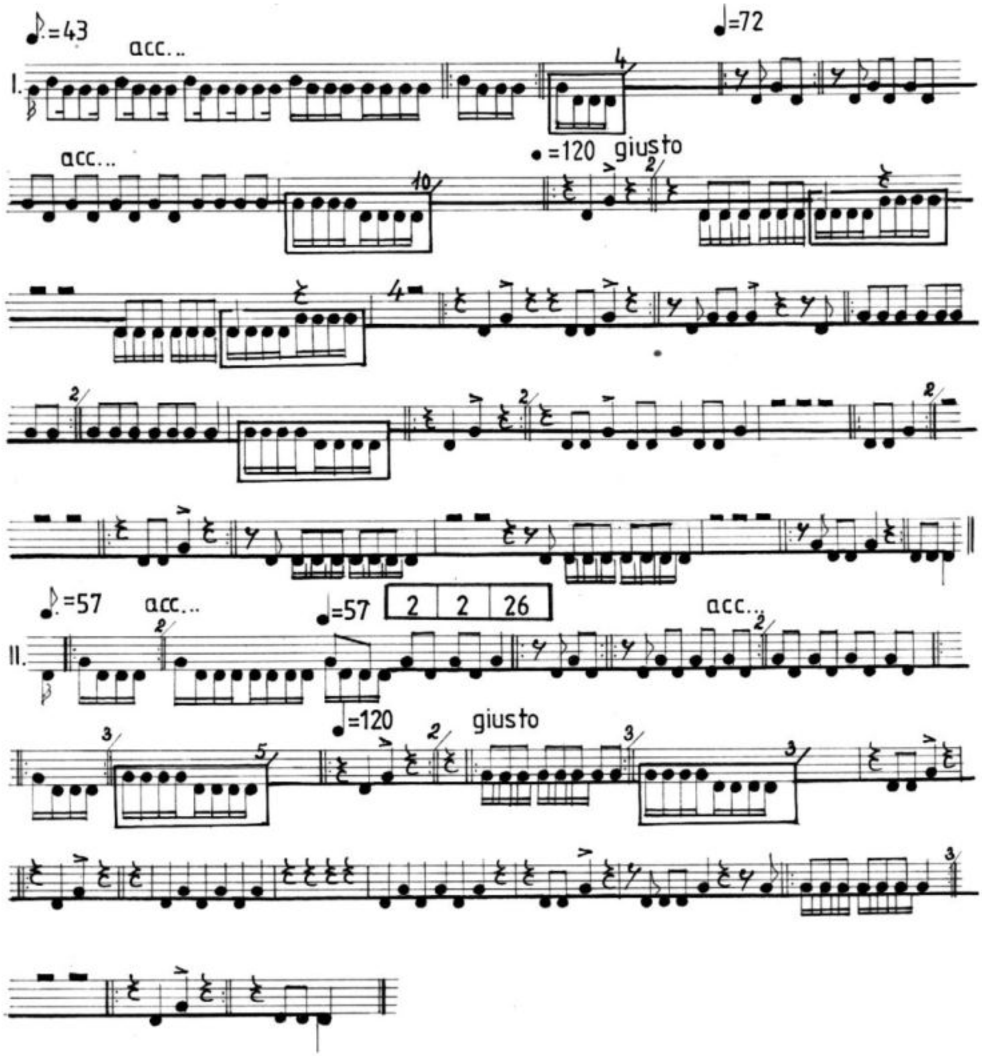


101.
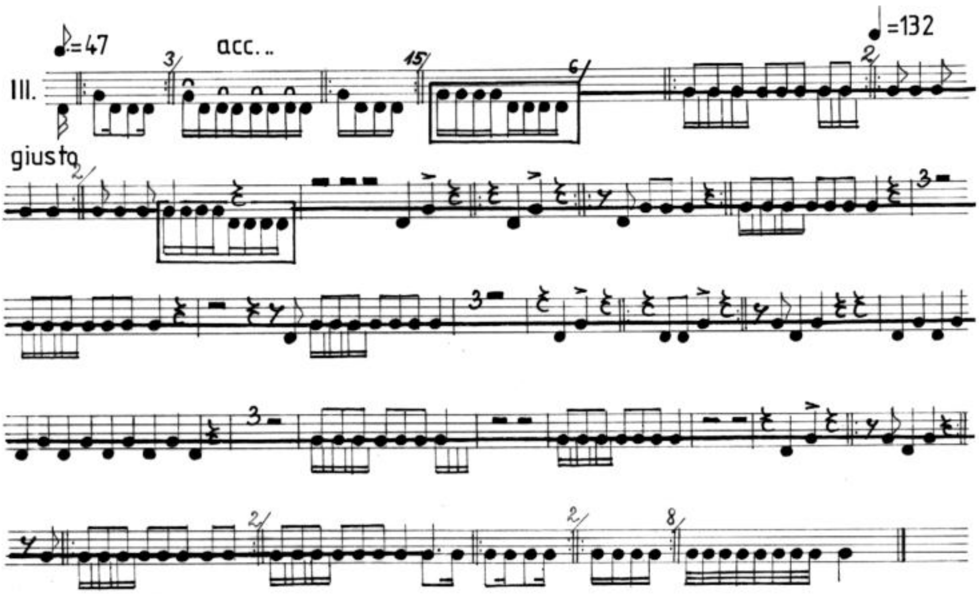
Mg.1. 32/65/	2.2.18.	M.Bistrița; m.Ioachim Giosanu



102.

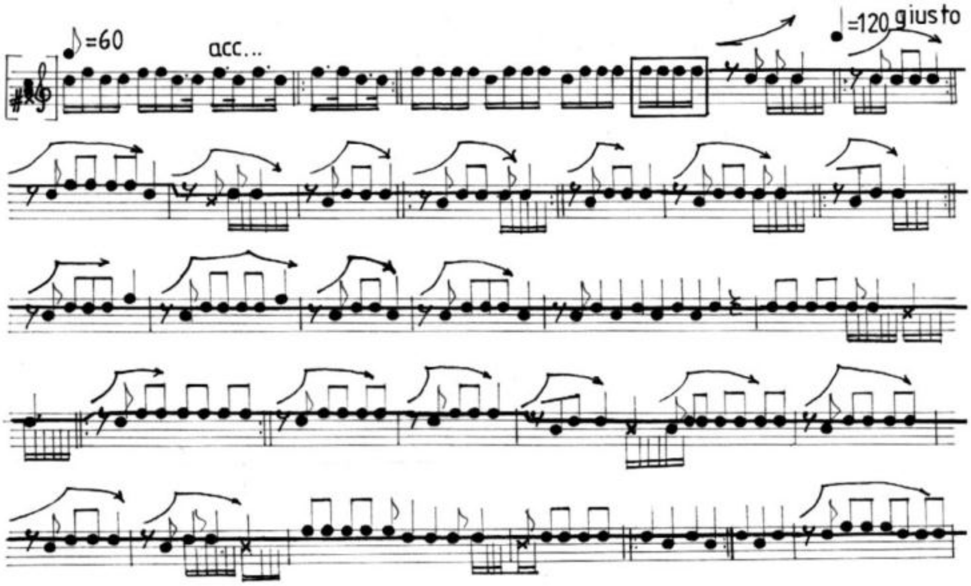
Cas. 1x/237-239/	2.2.26. 2.1.19.	M.Prislop; m-hia Irina Țărmure

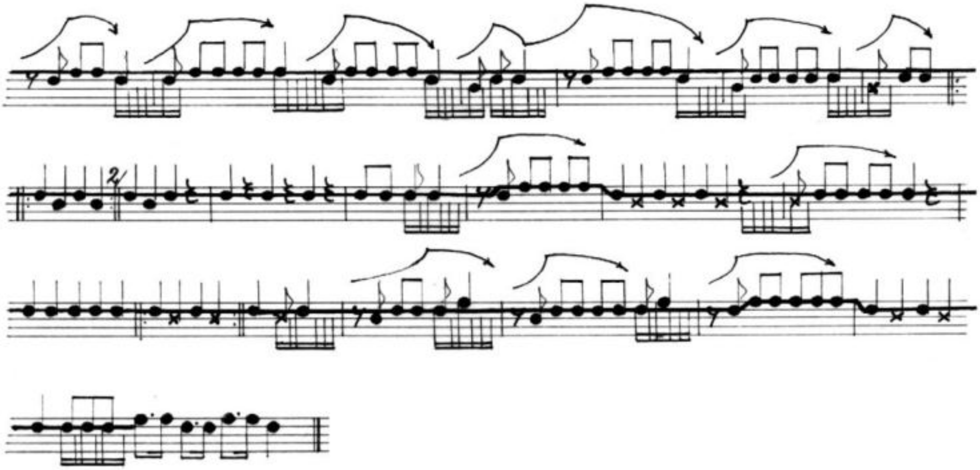




103.

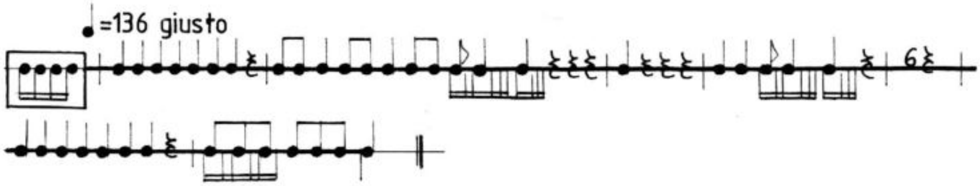
Mg.2.10/77/	2.2.20.	M.Sihăstria; m.Gherasim Buleargă
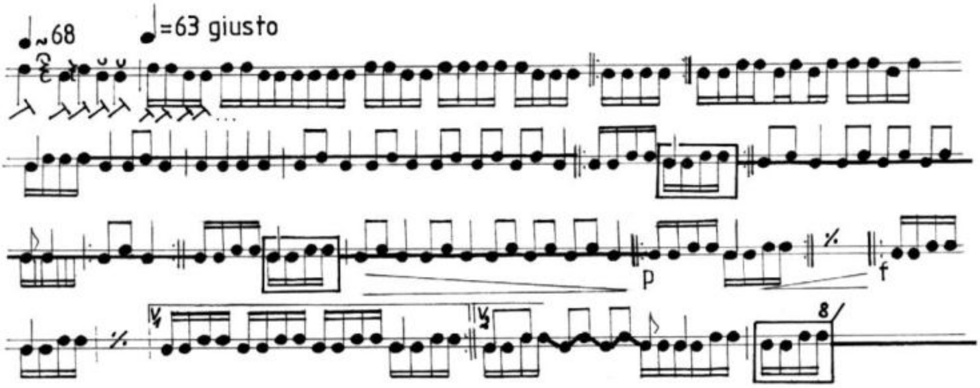




104.

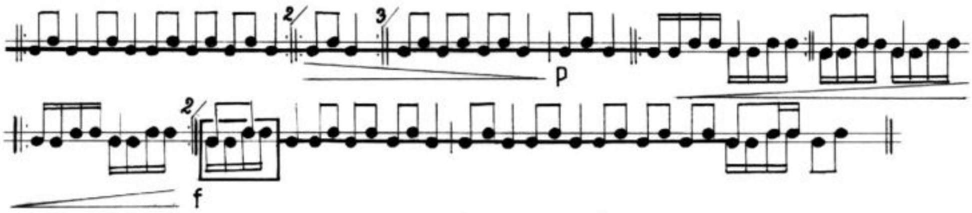
Mg.5768 Ip/322/	2.2.21.	M.Tismana; m-hia Florentina Mocanu



105.
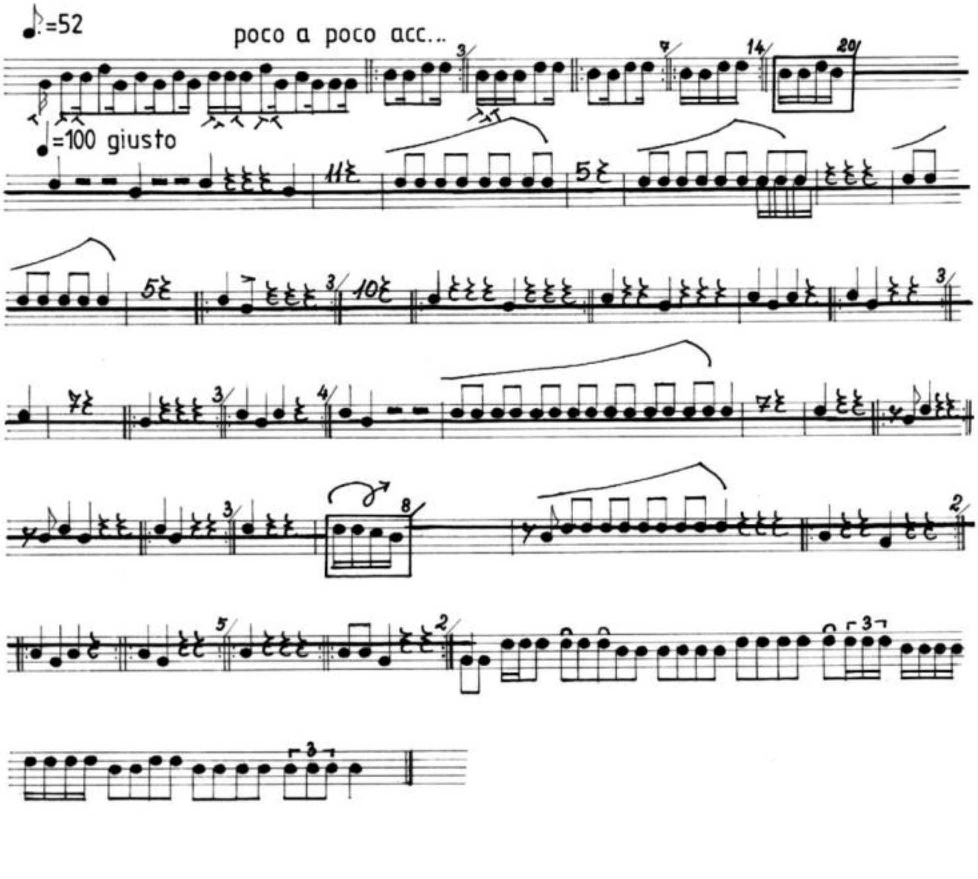
Cas.2 k/226/	2.2.21.	M.Izbuc; m.Lucian Coroi
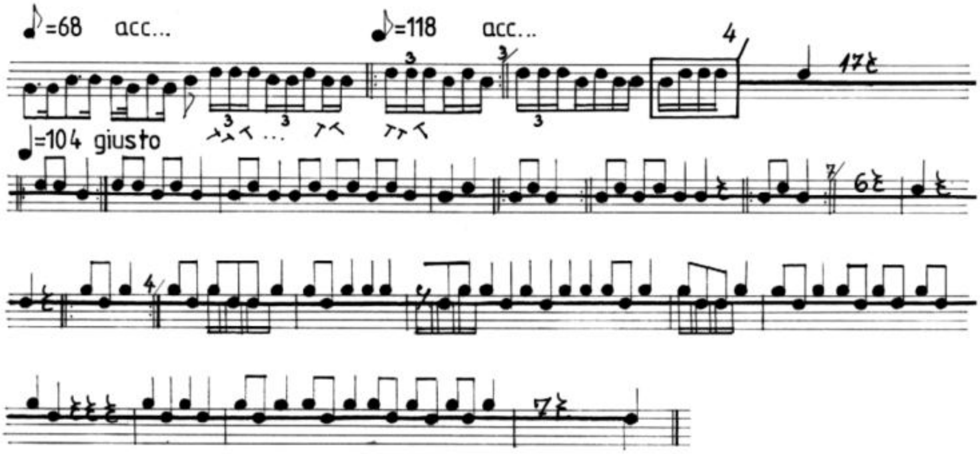




106.

Mg.5714 s I/84/	2.2.22.	M.Cernica; ierom. Ieronim



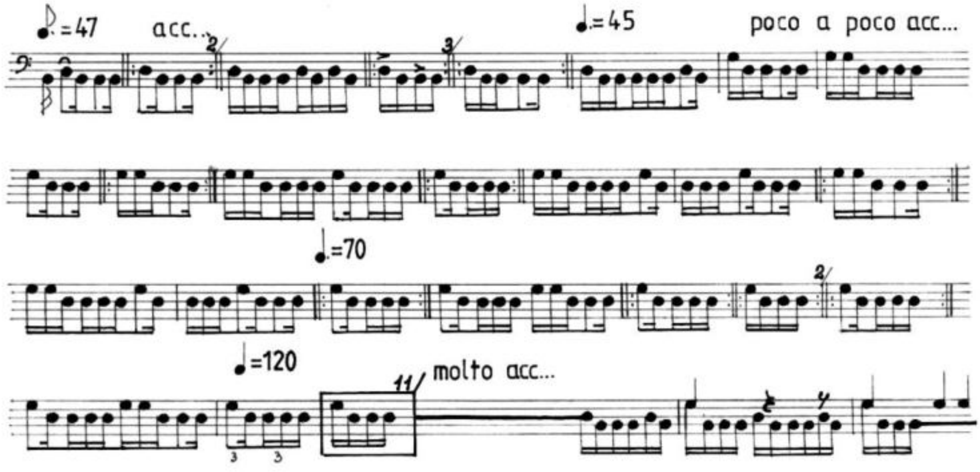
107.
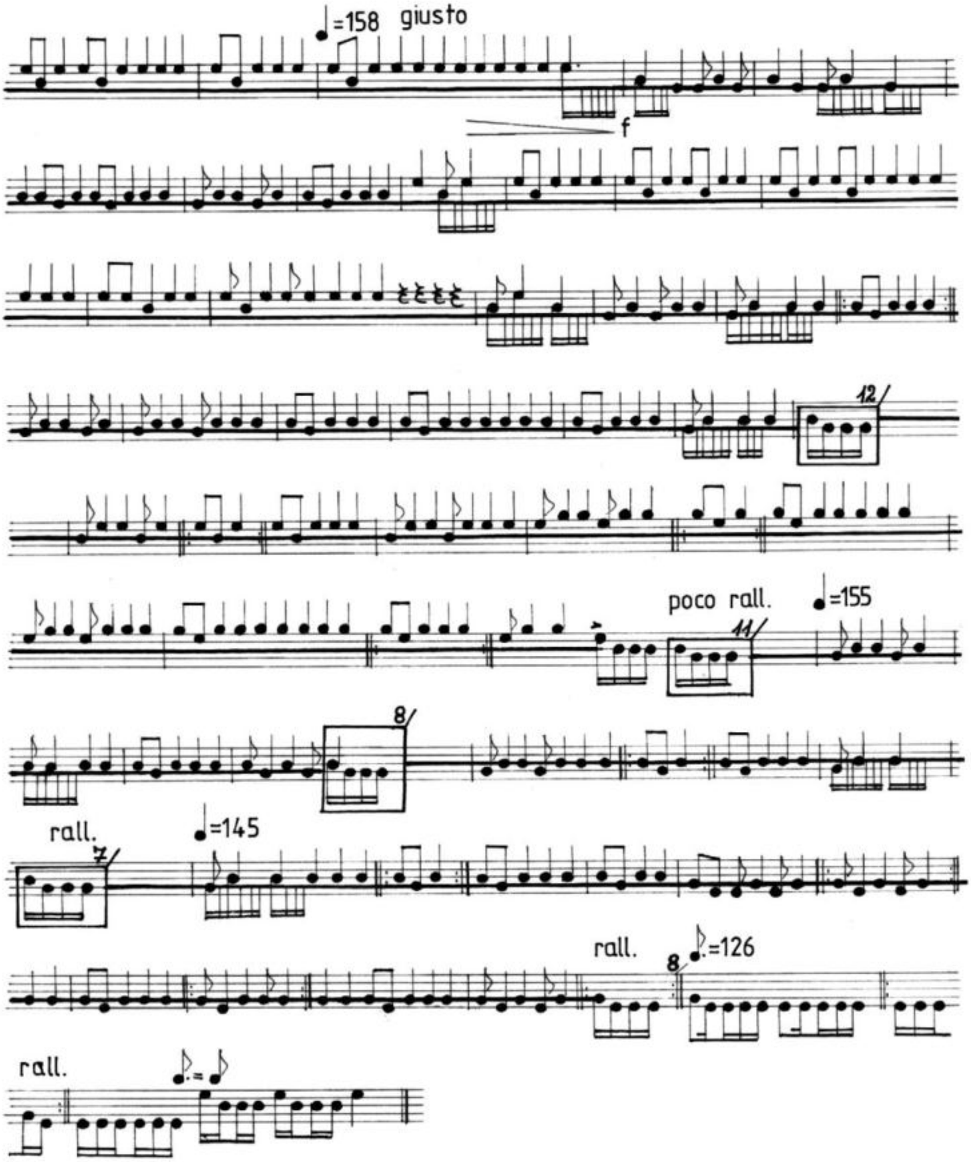
Mg.5762 Ic/369/	2.2.34.	M.Cocoşu; arhim.Neofit Oană



108.
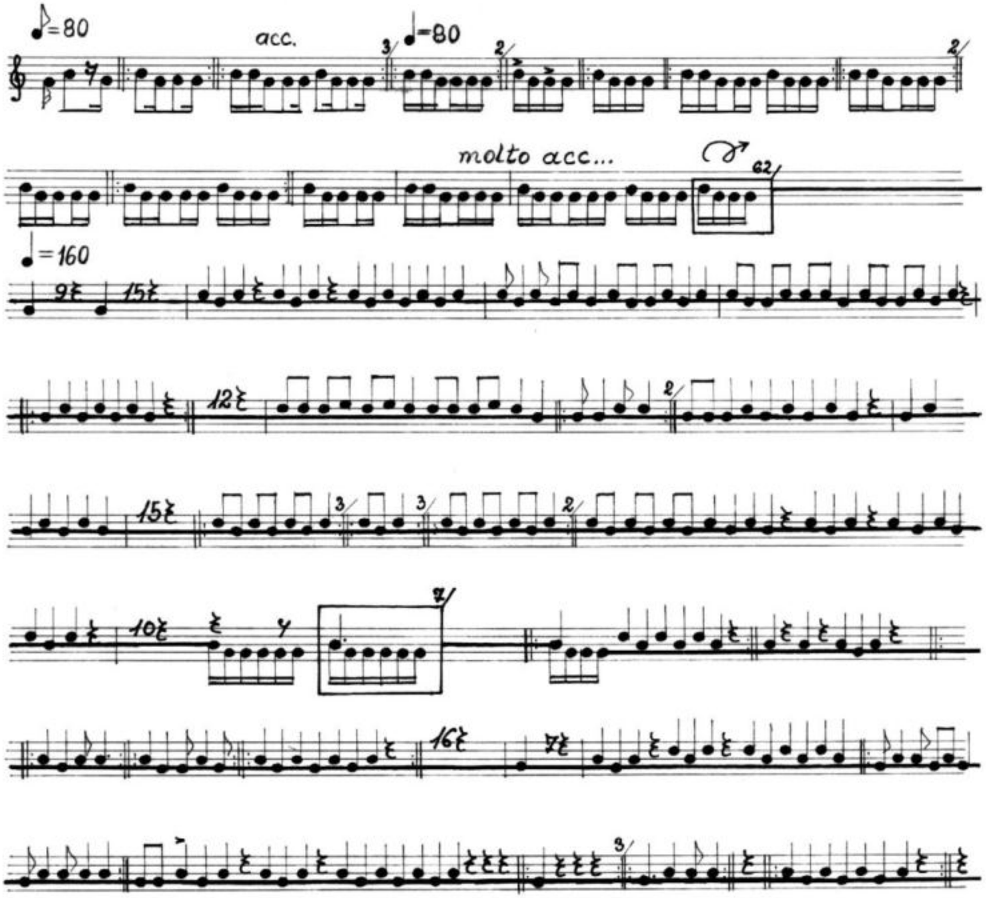
Cas.2 ş/249/	2.2.29.	M.Cozia; pr. Ioachim Mihalache
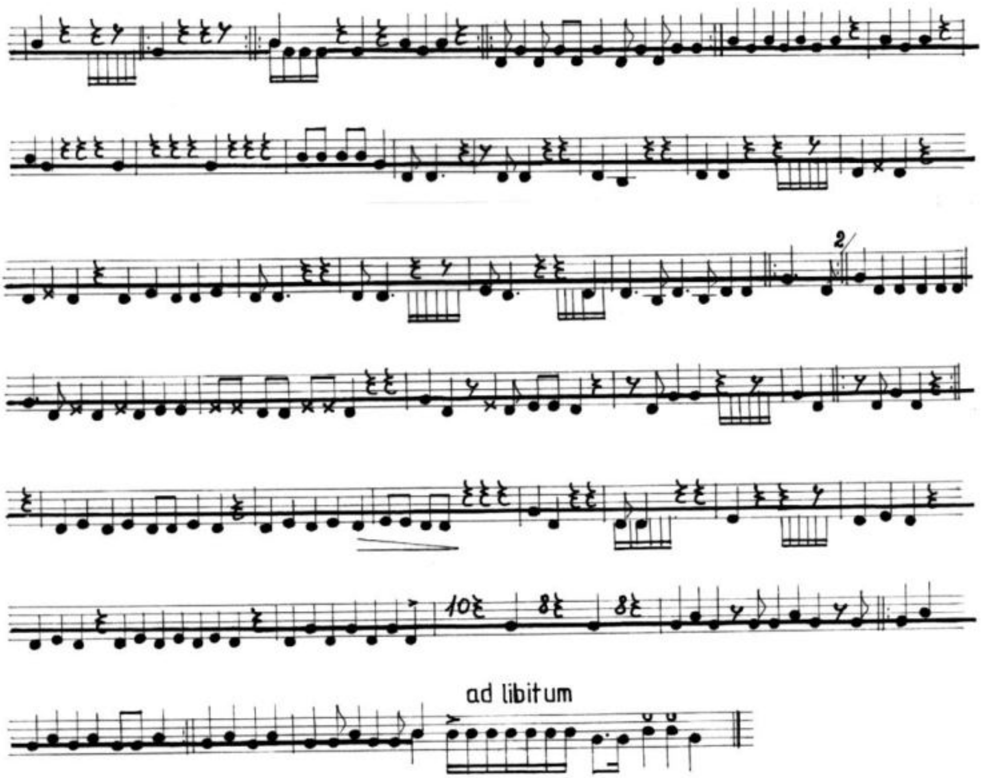



=158 giusto
f
12
poco rall.
=155
11
8
rall.
=145
7
rall.
8
=126
rall.

109.

Cas.5 d/289/	2.2.30.	




ad libitum

ANTOLOGIE AUDIO DOCUMENT – CATALOG

Culegeri din perioada comunismului

TOACA DE MÂNĂ

Nr. piesă	Performer	Locul imprimării (mănăstirea)	Anul	Nr. în anto-logie	Tipul
1.	Constantin Dumitriu	Putna (SV)	1983		
2.	Constantin Dumitriu	Putna (SV)	1983		
3.	Irina Pântescu	Moldovița (SV)	1983	23	1.1.9.2
4.	Ilarion lancu	Hodoş-Bodrog (AR)	1986	4	4.0.5
5.	Daniel Stoenescu	Prislop (HD)	1986	S	1.1.2.12; 1.1.2.12: 1.1.1
6.	Luciana Țărmure	Prislop (HD)	1986	29	1.1.24.2; 1.1.2.11
7.	Aurel Maxim	Izbuc (BH)	1988	6	3.0.5.6
8.	Maxim Fronea	Cozia (VL)	1989	38	2.2.21
9.	Teodosie Şerban	Cozia (VL)	1989	40	2.2.24
10.	Dionisie Huza	Turnu (VL)	1989	53	3.3.10; 4.4.10; 4,4.11; 3,3,8
11.	Petroniu Tănase	Turnu (VL)	1989	4S	4.04.13; 4.04*.14
12.	Vasile Zătângă	Turnu (VL)	1989	46	3.3.11
13.	Protos. Vieniamin	Rarău (SV)	198S	26	1.1.17; 1.1.22; 1.1.2.20
14.	Lenuța Hrişcă	Hurez (VL)	1989		
15.	Onufria Godja	Timişeni (TM)	1989	12	1.1.2.13
16.	Polixenia Gudea	Timişeni (TM)	1989	16	1.1.2.9; 1.1.2.2; 1.1.2.20
17.	Viorica Hăşmăşan	Timişeni (TM)	1989	47	4.4.12; 4.3.8
18.	Frăsinica Jescu	Văratec (NT)	1983		
19.	Tatiana Tincu	Văratec (NT)	1983		
20.	Lucia Iacobceag	Agapia (NT)	1983	39	2.2.24

TOACA MARE

Nr.	Performer	Locul imprimării	Anul	Nr. în anto-logie	Tipul
1.	Ungureanu Raveca	Putna (SV)	1983		
2.	Elpidia Păduraru	Sucevița(SV)	1983	64	1.1.2.4
3.	Ioachim Giosanu	Bistrița (NT)	1983	101	2.2.18
4.	Constantin Ogod	Bistrița (NT)	1983	71	1.1.4
5.	Timotei Iftimie	Hodoş-Bodrog (AR)	1986	88	2.2.4
6.	Luciana Țărmure	Prislop (HD)	1986	61	1.1.19; 1.1.2.4
7.	Irina Țărmure	Prislop (HD)	1986	102	2.2.26; 2.1.19

Nr.	Performer	Locul imprimării	Anul	Nr. în anto-logie	Tipul
8.	Lucian Coroi	Izbuc (BH)	1988	105	2.2.21
9.	Lucian Coroi	Izbuc (BH)	1988		
10.	Ioachim Mihalache	Cozia (VL)	1989	108	2.2.29
11.	Cimbru Nicolae	Turnu (VL)	1989	97	2.2.11
12.	Vasile Zătângă	Turnu (VL)	1989	109	2.2.30
13.	Heruvima Covaci	Govora (VL)	1989		
14.	Clement Leon	Rarău (SV)	1988		
15.	Varvara Jianu	Hurez (VL)	1989		
16.	Cornelia Sandu	Hurez (VL)	1989	70	1.1.4
17.	Fanuria Melinte	Hurez (VL)	1989	20	1.1.24; 1.1.1
18.	Polixenia Gudea	Timişeni (TM)	1989	62	
19.	Viorica Hăşmăşan	Timişeni (TM)	1989	81	1.1.19.8
20.	Anuța Onanie	Timişeni (TM)	1989	75	1.1.9.1
21.	Paraschiva Dumitrache	Vasiova (TM)	1989	77	1.1.12
22.	Dolgae Elena	Vasiova (TM)	1989	63	1.1.2.3
23.	Nicodim Dincă	Sihăstria (NT)	1983		
24.	Mihai Prisicariu	Sihăstria (NT)	1983	91	2.2.5
25.	Damian Petrincu	Sihăstria (NT)	1983	93	2.2.6
26.	Gherasim Buleargă	Sihăstria (NT)	1983	103	2.2.20
27.	Ştefan Hobincu	Sihăstria (NT)	1983	76	1.1.10
28.	Ghervasie Muraru	Secu (NT)	1983	95	2.2.11
29.	Gherasim Condurat	Secu (NT)	1983	99	2.2.14
30.	Chirilă Visarion	Neamț (NT)	1983	74	1.8.6
31.	Chirilă Visarion	Neamț (NT)	1983	90	2.2.5
32.	Valerian Răchieru	Neamț (NT)	1983	79	1.1.12
33.	Gavriil Trifon	Neamț (NT)	1983		
34.	Antonesie Dumitru	Vatra-Moldoviței (sat) (SV)	1983	100	2.0.15
35.	Onufria Nichifor	Văratec (SV)	1983	73	1.8.5
36.	Daria Sandu	Văratec (SV)	1983		
37.	Frăsinica Jescu	Văratec (SV)	1983		
38.	Tatiana Tincu	Văratec (NT)	1983	80	1.1.15
39.	Isidora Arade	Văratec (NT)	1983	69	1.0.3
40.	Arsenia Ştirban	Agapia (NȚ)	1983	66	1.1.2.4
41.	Natalița Muraru	Agapia (NT)	1983	60	1.1.1
42.	Mihai Prisicariu	Sihăstria (NT)	1983	91	24
43.	Gheorghe Loghin	Sihăstria (NT)	1983		
44.	Toader Dobreanu	Secu (NT)	1983		

Clopote, tochița, ansambluri de toace şi clopote

Nr.	Performer	Locul imprimării	Anul	Tipul instrumentelor
1.	Grup la clopote	Putna (SV)	1983	Clopotele
2.	Toaca din Săptămâna luminată	Hodoş-Bodrog (AR)	1986	Ans.: T+tm+cl+TFe
3.	Ilarion Tăucean	Gai(AR)	1986	TFe
4.	Filofteea Istrate	Gai (AR)	1986	TFe
5.	Valentina Şerbu	Gai (AR)	1986	TFe
6.	Toaca din Săptămâna luminată - grup	Gai (AR)	1986	Ans.
7.	Ilarion Iancu	Hodoş-Bodrog (AR)	1986	TFe
8.	Toaca din Săptămâna luminată - grup	Prislop (HD)	1986	Ans.
9.	Toaca din Săptămâna luminată - grup	Izbuc (BH)	1988	Ans.
10.	Teodosie Şerban	Cozia (VL)	1989	TFe
11.	Iorest Giurgiu	Turnu (VL)	1989	TFe
12.	Mihai Nanu	Nicula (CJ)	1988	Ans.
13.	Toaca din Săptămâna luminată - grup	Rarău (SV)	1988	Ans.
14.	Pandolia Paraschiva	Hurez (VL)	1989	TFe
15.	Grup la clopote	Hurez (VL)	1989	Clopotele
16.	Toaca din Săptămâna luminată - grup	Tiniseni (TM)	1989	Ans.
17.	Grup la clopote	Vasiova (TM)	1989	Cl
18.	Toaca din Săptămâna luminată - grup	Vasiova (TM)	1989	Ans.
19.	Sebastiana Chermeleu	Izvoru Miron (CS)	1989	TFe
20.	Toaca din Săptămâna luminată - grup	Cozia (VL)	1990	Ans.
21.	Grup la clopote	Neamț (NT)	1983	Cl
22.	Grup la clopote	Văratic (NT)	1983	Cl

Culegeri din perioada postcomunistă

TOACA DE MÂNĂ

Nr.	Performer, vârsta	Mănăstirea	Anul impr.	Nr./ant.	Tipul
A/1	Viorica Dicu	Antim (B)	1992	33	2.2.6
2	Ana Momanu	Saon (TL)	1992	36	2.2.21; 1.1.2.6
3	Olguța Grădincea	- " -	- " -	13	1.1.2.12
4	Elena Momanu	- " -	- " -	34	2.2.11
5	Ciprian Chirilă	Cocoşu	1992	54	5.5
6	Vasile Scutaru	- " -	- " -	21	1.1.7
7	Neofit Oană		- " -	37	2.2.21
8	Pantelimona	Vladimireşti	1992	44	2.2.33
9	Evghenia Apostol	Răteşti	1992	19	1.1.2.9; 1.1.2.2
10	P orfiria	- " -	- " -	35	2.2.20
11	Tavifta Avram	- " -	- " -	18	1.1.2.9

Nr.	Performer, vârsta	Mănăstirea	Anul impr.	Nr./ant.	Tipul
12	Filonida Ştefanache	Răteşti	1992	11	1.1.1
13	Antonie Bogdan	Ciolanu	1992	3	1.0.3
B/14	Florentina Mocanu	Tismana	1993	107	2.2.34
15	Lavrentia Ploscaru	Polovragi	1993	15	1.1.2.20
16	Marina Gligor	Strâmba	1993	41	2.2.26
17	Mihail Băcescu	Gura Motrului	1993	2	1.0.16
18	Onufria Mărgineanu	Sfânta Ana - Orşova	1993	22	1.1.8
19	Taisia Bârdici	Văleni	1993	9	1.1.2.16
20	Chesarie Gheorghiescu	Dintr-un lemn (VL)	1993	24	1.1.19.10
21	Eliseia Papacioc	- " -	- " -	30	1.1.25
22	Fevronia China	Surpatele	1993	10	1.1.2.2
23	Ecaterina Momeu	- " -	- " -	17	1.1.2.7
24	Liliana Bulai	Bistrita	1993	55	8.7
25	Veronica Torcică	Nămăieşti	1993	28	1.1.24.8
26	Cornelia Colțea	- " -	- " -	45	3.03.13
27	Isidora Mitra	- " -	- " -	43	2.2.31
29	Mihail Guşoi	Toplița	1994	14	1.1.2.4; 2.2.9; 1.1.2.9; 2.2.21
30	Eftimia Pascu	Pasărea	1991	32	2.1.3
31	Marius Constantin	Cernica	- " -	50	3.01.1
32	Timotei	- " -	- " -	7	2.2.9; 2.1.3
33	Alecu Aurel	- " -	- " -	39	2.2.24
34	Marius Constantin	- " -	- " -	52	1.1.1; 2.2.21; 2.2.8
35	Timoteea Bârcău	Pasărea	1991	25	1.1.24.4
36	Timoteea Bârcău	- " -	- " -	31	1.1.25

TOACA MARE

Nr.	Performer	Mănăstirea	Anul	Nr./ant.	Tipul
1	Teodora Macovei	Antim (B)	1992	84	1.1.30
2	- " -	- " -	- " -	Var.	Netr.
3	Ion (portarul)	- " -	- " -	/	- " -
4	Pr. Lucian Coroi	Răteşti	1992	68	1.1.2.3
5	Liliana Nistorenco	Tismana	1993	98	2.2.12
6	Leonid Andreşanu	Lainici	1993	94	2.2.11
7	Lavrentia Ploscaru	Polovragi	1993	59	1.1.1
8	Arhim. Chesarie Gheorgiescu	Curtea de Argeş	1993	83	1.1.27
9	Anatolia Badea	- " -	- " -	92	2.2.5
10	Paraschiva Precup	Văleni	1993	27	1.1.24.1
11	Olga Laviță	Surpatele	1993	96	2.2.11
12	Iulian Ocneanu	Negru Vodă	1993	89	2.2.4
13	Cornelia Colțea	Nămăieşti	1993	82	1.1.27

Nr.	Performer	Mănăstirea	Anul	Nr./ant.	Tipul
14	Ambrozia Stavovei	Pasărea	1991	72	1.1.4
15	Tatiana Tudose	- " -	- " -	56	1.1.1
16	Benedicta Chirac	- " -	- " -	58	1.1.1
17	Timoteea Bârcău	- " -	- " -	87	2.2.2
18	Marian Tăbăcaru	Cernica	1991	85	2.2.1
19	Ieronim	- " -	- " -	106	2.2.22
20	Marian Tăbăcaru	- " -	- " -	86	2.2.18
21	Alecu Aurel	- " -	- " -	57	1.1.12
22	Elisabeta Lazăr	Pasărea	1991	78	1.1.12

Clopote, tochița, ansambluri de toace şi clopote

Nr.	Performer, vârsta	Mănăstirea	Anul	Tipul/instrum.
1	grup	Cilic Dere	1992	5 clopote
2	grup	- " -	- " -	- " -
3	Aftene Meropia	- " -	- " -	TFe
4	Ana Momanu, Stan Zamfirița	Saon	1992	clopote
5	Metania Ignat	- " -	- " -	- " -
6	Ana Momanu, Stan Zamfirițas	- " -	- " -	- " -
7	Jenica Moldoveanu	- " -	- " -	TFe
8	Neofit Oană	Cocoşu	1992	6 clopote
9	Radu Morărescu	- " -	- " -	- " -
10	Scutaru Vasile	- " -	- " -	- " -
11	grup	Vladimireşti	1992	clopote
12	Moise Nicoleta, M-hia Pantelimona	- " -	- " -	TFe
13	M-hia Pantelimona	- " -	- " -	TFe
14	grup	Răteşti	1992	clopote
15	Căpățână Nicoleta	- " -	- " -	TFe
16	M-hia Laurentia	- " -	- " -	- " -
17	M-hia Filonida	- " -	- " -	TFe+voce
18	Andreşanu Leonid	Lainici	1993	2 clopote
19	grup	Negru Vodă	1993	clopote
20	Onufria Scarlat	Nămăieşti	1993	TFe+clopote

DER RUF DER *TOACA*. DAS RUMÄNISCHE REPERTOIRE

Monographie, musicalische Typologie und Anthologie

I. Kapitel. Die Problematik der vorliegenden Arbeit im Kontext der ethnomusikalischen Forschung

Diese Arbeit behandelt ein den Spezialisten unbekanntes Gebiet: *das orthodoxe, klösterliche, liturgische Repertoire der „toaca”*. Das Studium beruht auf einem Repertoire von 938 liturgischen Signalen der *toaca*, die von der Verfasserin im Laufe ihrer Forschungen in den orthodoxen Klöstern Rumäniens, in den Jahren 1983-1995, aufgenommen wurden. Die Untersuchungen bezüglich des Repertoires der *toaca* entsprechen einer komplexen, interdisziplinären Perspektive: musikethnologisch, ethnologisch, theologisch, byzantinologisch, anthropologisch, soziologisch. Die Untersuchung umfasst, zugleich, zum ersten Mal hierzulande auf diesem Gebiet, eine auf Computer ausgeführte Typologie des musikalischen Repertoires der *toaca,* um dessen endgültigen Aspekte, die es im Rahmen der mündlich überlieferten rumänischen Musik charakterisieren, zu entdecken und als Besonderheit des rumänischen Denkens zu bestimmen. Die typologische Klassifizierung auf Computer wurde unter Mitarbeit von Gabriela Cristescu verwirklicht.

II. Kapitel. Die *toaca*-Musik im Rahmen der Folkloregattungen

Das Repertoire der *toaca* wird als eine ausserfolklorische Kategorie angesehen, da es hauptsächlich den liturgischen Bereich umfasst. Die liturgischen *toaca* – Signale sind *eine besondere Gattung innerhalb der mündlich überlieferten rumänischen Tradition und funktionell, instrumentenkundlich und strukturell* beschränkt. Diese Signale sind, in Bezug auf ihre Benennung, sondern nur selbst mit dem Namen des Instrumentes bezeichnet – *toaca.* Für die Gattung bestimmend ist das *klösterliche* Repertoire, das aus individuellen, solistischen, im Sinne der Besonderheit gegenüber anderer Gattungen der oral überlieferten Musik, unabhängigen Erzeugnissen besteht.

III. Kapitel. Elemente der Musikinstrumentenkunde

Innerhalb der neueren und üblichen Systematisierungen der Musikinstrumente: Curt Sachs, Laurent Aubert und Stanley Sadie, erscheint die *toaca* unter den *Idiophonen* und zwar als *unmittelbar geschlagen Idiophone, in der Gruppe der Gegenschlagplatten,* während die Klassifizierung der japanischen Forscherin Gunji Summi die *toaca* in die Kategorie der *Tabulaphone* einreiht.

In der Weltfachliteratur erscheint die *toaca* als *Instrument des Kultus der orientalischen christlichen Kirche,* im Gebrauch bei den Rumänen, Kopten, Griechen, Armeniern, Bulgaren, Russen, Letten, Esten, Littauern, Serbokroaten. In manchen Quellen findet man den Gebrauch geschlagener Platten als Kultusinstrumente im klösterlichen Milieu auch bei anderen orientalischen Völkern verzeichnet: Budhisten (China) und Shintoisten (Japan, wo es eine wahre Kunst der Holzinstrumente, *Kaishaku* und *Noppan*, gibt).

Die Verwendung der *toaca* im christlichen Kultus ist dokumentarisch schon im IV-ten Jahrhundert festgelegt (das aegyptische Paterikum, Paladia u.a.) und der mündlichen Überlieferung nach, am Anfang des Christemtums, während der Christenverfolgungen, am Anfang des Monachismus. Das Instrument *toaca* existiert bei den Rumänen und im Rahmen der

Folklore in einigen Volkssprüchen, Legenden, Balladen, Kolindaliedern, so wie in Bräuchen und Praktiken des Volkes (*toconele, vergel, bricelatu* oder *das Schreiben der Toten* oder *der Feinde auf der toaca* und das *Zeichnen der Dorfgrenzen*).

In den rumänischen orthodoxen Klöstern werden drei *toaca*-Typen verwendet; die ersten beiden sind aus Ahornholz – *die grosse toaca und die Hand (tragbare)-toaca* (die *toaca* für den Umgang um die Kirche), der dritte Typus ist aus Metall – *tochița* (die kleine *toaca*). Die *toaca*-Instrumente haben, von einem Kloster zum anderen, verschiedene Dimensionen und Formen. Die Schlagtechnik der grossen *toaca* – alternativ, mit zwei Hämmern geschlagen – unterscheidet sich von der Technik der tragbaren *toaca* (der Hand-*toaca*), die nur mit einem Hammer betätigt werden kann. Die Klangmöglichkeiten der verschiedenen *toaca*-Arten nützen die Mönche kunstvoll aus, durch eine Instrumentaltechnik, welche besteht in a) Errechung eines ostinaten Rhythmus, psycho-somatisch beeinflusst; b) Erfindung mystischer Symbole – Kreuz, Kreis, Dreieck, Spirale etc. – und c) musikalische Aussprache des liturgischen Rufes zum Gebet. Es gibt verschiedene Schlagtechniken, unterschiedliche Arten den Hammer der rechten Hand längs der *toaca* zu bewegen und dann, mit beiden Armen gleichzeitig, zu schlagen. Eine Analyse der Symbolik der Gesten des *toaca*-Schlagenden, durch Deutung der vollführten mystischen Zeichnen, enthält den Glauben und das Streben nach Erlösung durch das Kreuz, durch das Christwerden.

IV. Kapitel. Die Funktion der *toaca*

Diese wird durch zwei Kriterienmengen erzielt: a) *Kriterien der Faktoren* welche die Fragen wo? wann? das Signal ausgeführt wird (das Milieu, der Charakter der Bekundung, der Rahmen, die Gelegenheit und die Zeit wann sie ausgeführt werden) beantworten; b) *ergänzende Kriterien,* welche auf die Fragen wie? wer? führt es aus (die Art der Ausführung und der Ausführende) antworten.

Die Funktion der *toaca* ist in einer Tabelle aufgestellt, begleitet von einer Beschreibung der klösterlichen liturgischen und zeremoniellen Art der Betätigung des Signals; um die örtlichen Besonderheiten eines Ensembles von *toaca*-Instrumenten und Glocken hervorzuheben, wird die traditionelle Praktik der Klöster in Beziehung zur typenhaften Praktik hervorgehoben.

Da die *toaca* in der Hauptsache das Kultusinstrument der christlich-orientalischen Kirche ist und auch heute noch, überwiegend, im liturgischen Ritual der orthodoxen Klöster, bewahrt und gepflegt wird, muss die liturgische Funktion betont werden. Diese prägt alle anderen Wirksamkeiten und sogar die Volkspraktik, die dieses Instrument und das Signal das es auslöst gebraucht.

Der Begriff toaca bedeutet das Instrument, doch zugleich die künstlerische Schöpfung, die dieses Instrument, als Ruf zum Gottesdienst schafft. Die Funktion dieser Leistung wird, im Verhältnis zu den Grundtätigkeiten der Mönche, Aszese und Gebet, begründet. Die Aszese, technischer Ausdruck, der den inneren Kampf um die Erreichung der Vorherrschaft des Geistes über die Materie bedeutet, ist eine komplexe und reiche Praxis und Wissenschaft, bedeutend für die physische und seelische Läuterung, um die Ruhe zu erreichen. Die Aszese muss den entsprechenden Wirkungskreis schaffen und ein stets höheres und vollkommeneres Gebet ermöglichen. Der Wirkungskreis ist die Seele und der Körper des Menschen. Das Gebet, eine grundlegende, daseinsberechtigende Tätigkeit der Mönche, wird von den Theologen als gnadenhafte Zwiesprache zwischen Mensch und Gott gedeutet. *Das Gebet ist ein Zustand* und nicht eine formelle Tätigkeit; es ist ein Zustand der gegenseitigen Verinnerlichung zwischen dem der Betet und Gott. Die Theologen haben drei Hauptzeiten des Gebetes festgelegt; jede Zeit des

Gebetes entspricht einer Stufe des geistlichen Aufstiegs: a) *das Gebet der Sprache*, das dem gesprochenen oder gesungenen Wort entspricht; b) *das Gebet des Herzens* ist das verinnerlichte Gebet, das die Zeit des Schweigens ausfüllt; c) *das Gebet des Geistes* oder das ekstatische Gebet, bzw. die Betrachtung.

Die liturgische Funktion der toaca erscheint, aus theologischer Sicht, in drei Arten: *praktisch, geistlich* und *symbolisch*. Die praktische Art der Verwendung der *toaca* im orthodoxen Gottesdienst bezieht sich auf dessen Bestimmung als Signal für: a) die Meldung des Anfangs der Messe, als Aufruf zum Gebet; b) Angabe und Betonung wichtiger Momente im Verlauf der Messe; c) Markieren des Übergangs vom Alltag zur geistlichen Tätigkeit; d) Betonen des Wechsels vom täglichen zum liturgischen Wirken; e) Begrenzung des liturgischen Raumes von dem gewöhnlichen, durch das Umschreiten der Kirche mit der *toaca.*

Die geistliche Art wird suggeriert durch den Ausdruck, den die Theologen und Monachen für die liturgische Funktion der toaca gebrauchen: *Aufruf zum Gebet, zum Kirchgang.* Der Schlag der toaca löst einen totalen, spirituellen und psychischen Prozess aus; er eröffnet das Gebet und ist ein Teil des Gebetes und, zu gleicher Zeit, *das Gebet der Hand* – durch Bekreuzigung – und *das Gebet der Sprache* – durch das Wort – und *das latente Gebet.* Alle sind im Signal enthalten. Die *toaca* gibt den *Antrieb zum Wachzustand* und bereitet den Mönch, psychisch und spirituell vor für das Gebet, durch das Gebet, das die *toaca* selbst enthält. Durch dieses Gebet erfüllt die *toaca die Funktion der Beschwörung,* der Austreibung des Teufels. So ist zu erklären, warum im Volke der Name des Teufels nicht ausgesprochen wird, sondern durch die Umschreibung „die *toaca* möge ihn töten" ersetzt erscheint. Einige Volksbräuche, *toconele, strigarea peste sat, bricelatul* – österliche Bräuche u. a., sind mit der *toaca* verbunden und wird sie im Text der Beschwörungen angerufen.

Der Symbolismus der toaca entspricht dem liturgischen Symbolismus und ist mit dem ganzen geistlichen Leben verbunden. Die *toaca* symbolisiert *das Wort Gottes, das zum Opfer aufruft, um in das Reich des Lichts einzutreten.* Die *toaca* ist, also, *ein Symbol des spirituellen Baues,* ein Symbol des geistlichen Aufstiegs, der in den Legenden bezüglich des Baues der Arche Noahs, um die Menschheit vor dem Absterben zu bewahren und in der Ballade des Meisters Manole, die den Ausdruck der christlich orthodoxen Lebensaufassung sind. Durch theologische, geistlische Auslegung suggerieren diese Legenden das Mass des potentiellen Menschwerdens als Symbol des Reiches Gottes, das der Bau für den Gottesdienst, der symbolische Körper Christi und das Herz des vergeistigten Mensch ist.

V. Kapitel. Die musikalische Struktur. Die allgemeine Erscheinung der liturgischen *toaca*-Aufrufe

Diese legen drei allgemeine Möglichkeiten des musikalischen Ausdrucks dar; sie entsprechen gehörsmässig und in ihrer Wesensart: 1. der Monodie; 2. der Polyphonie und 3. der latenten Polyphonie.

Die Monodie entspricht der Manier *toccare*, durch Wiederholung, Abwechslung oder freie Folge rhythmisch spezifischer, als Begleitungsformeln kodifizierte Strukturen – *ison* (eine Art.b.c.).

Die Polyphonie entsteht durch verschiedenartige Betonung an verschiedenen Resonanzstellen der *toaca* und hebt zwei verschiedene Klangarten hervor: *ison* (Begleitung) und *Blumen (*melodische Verzierungsformeln, deren Akzente die Formeln voneinander unterscheiden). Der Resonanz zufolge, werden die betonten Töne verlängert, im Vergleich

zu ihrer realen Dauer und erzeugen, auf diese Weise, eine besondere Klangart, eben *die eigentliche Polyphonie.*

Die latente Polyphonie erscheint durch das Hervorheben, auf Grund der Intensität und der Prägnanz der *ison* – Formeln, im Bereich der Monodie oder der Polyphonie; diese Formeln werden als *Blumen* wahrgenommen.

Die drei angeführten musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten können, im Rahmen des Repertoires, einzeln oder verbunden auftreten und stellen die Mittel zur Dynamisierung der Form dar. Die Polyphonie liegt auch den *toaca* – und Glockenensembles zu Grunde und zwar als *Polyphonie der Hauptschläge* und, lokal, als *eigentliche Polyphonie*.

Die Aufrufe der *toaca* sind *individuelle, improvisatorische Schaffungen;* dies tritt rhythmysch, formbildend und typenmässig in Erscheinung.

Der Rhythmus ist das, für die Gattung, strukturell bildende Element, dessen Analyse auf Grund der beiden Klangarten: *ison* und *Blumen* unternommen wird. Die Feststellung der allgemeinen Strukturprinzipien, die lexikale Basis und die Übereinstimmung oder die Trennung von *ison* und *Blumen*, als plusierende Kräfte, werden auf beiden bildenden Elemente – *ison* und *Blumen* – analysiert. Es ergeben sich fünf pulsierende Grundeinheiten: drei binäre – *Achtel, Viertel* und *Halbe* – und zwei ternäre – *punktiertes Achtel* und *punktiertes Viertel;* durch Kombinieren entstehen verschiedene rhythmische Verhältnisse und Formeln.

In Bezug auf die Zahl der pulsierenden Einheiten eines Stückes, ist der Rhythmus *monochron, bichron, trichron* oder *tetrachron. Das Prinzip der zwei – und Dreiteilung* wird angewendet; es ist bewirkt durch die instrumentale Technik der mystischen Zeichen. Dieses Prinzip wird ergänzt durch *die Verschmelzung* und *die Erg*änzung. *Die h*äufigsten Formeln sind diejenigen mit *Veränderung des Gesamwertes.* Diese beruht auf dem *Prinzip der Vereinigung mehrerer Pulsierungen;* das Prinzip entstammt dem geistlichen Gesang byzantinischer Herkunft, welchen die Mönche täglich üben. Der grundliegende *lexikale Fond* enthält praktisch nur eine geringe Anzahl von Formeln, die vergrössert, verkleinert und verlängert werden, durch Anlehnung an verschiedene *ison*-Formeln, je nach dem Instrument auf welchem diese Formeln und das angegebene mystische Symbol ausgeführt werden. Das sind formelnbildende Kerne. Sie wurden in einen lexikalischen Index aufgenommen.

Das Tempo ist ein psycho-somatisch beeinflusstes Element und erscheint in zwei Arten: 1) das Anfangstempo, das einem relativ *freien Rhythmus* entspricht, welcher, einleitend, die Grundstrukturen des *ritmo giusto*, mit dem relativen Wert von 40-80 Pulsierungen (Metronomschlägen) pro Minute prägt und 2) *das beständige Tempo*, das den charakteristischen *ritmo giusto-Rhythmus* trägt und deren Werte am Metronom zwischen 80 und 170 Schlägen abzulesen sind.

Wenn man die rhythmischen Prinzipien einiger Kategorien, die in der Spezialliteratur erörtet werden, in Augenschein nimmt, ist festzustellen, dass einige davon zu einem System führen. Davon abgeleitet, kann der *toaca*-Rhythmus *als eine spezifische rhythmische Synthese mehrerer Systeme* behandelt werden. Er nähert sich hauptsächlich dem Rhythmus der byzantinischen Musik, von der er abstammt und zeugt einen latenten Synkretismus, durch das Wort, das er latent enthält, der aus der Bindung des *toaca*-Repertoires an das der geistlichen Gesänge entsteht.

Das Melodisch-klanglische bezieht sich auf zwei Arten: 1) *die horizontale Art* des *ison* und der *Blumen*, der melodische Kerne von zwei oder drei Tänen entsprechen; 2) *die vertikale Art*, der die intervallmässigen, harmonischen Verhältnisse zwischen *ison* und

Blumen, wie *grosse* und *kleine Terz, reine Quarte, reine* oder *verkleinerte Quinte, grosse* und *kleine Sext,* entsprechen.

Die Form wird methodologisch, ausgehend von der Ebene der Grosstruktur bis zu den Mikrostrukturen, behandelt. Man kann *einteilige* und *mehrteilige Signale, Variations- und Kettensuiten* unterscheiden. *Jeder Teil,* von den Mänchen *stare*=Lage oder *soroacă*=Vers gennant, wird als *freie geschlossene Form* in Bruchteile gegliedert: *Einleitung, Mittelteil,* als eigentliche Form, und *Schlussteil* (Schlussformel, der manchmal eine zweite Schlussformel folgt). *Der Mittelteil* erscheint, entweder kompakt oder als Gruppe mehrerer Abschnitte, die eine fast konstante oder eine variable Struktur aufweisen und zuweilen von Interludien getrennt werden oder auf Grund freier Aufeinanderfolge und variierter Wiederholung auftreten. Verschiedene Muster der *Ketten- und Abwechslungsform* werden festgestellt, ebenso *unterschiedliche Variationsarten* im Rahmen der Form und *eine Dynamik des Formaufbaus* – Kontrast und Abstufung.

VI. Kapitel. Das Verhältnis des Repertoires der *toaca* zum geistlichen Gesang

Dieses ist bedingt durch die tägliche musikalische Praktik der Mönche bezüglich des geistlichen Gesanges, der, auf diese Weise, den musikalischen Fond, den die Mönche für die *toaca*, auf Grund des Prozesses der Stereotypie schaffen, beeinflusst. Dieses Verhältnis wird wie folgt untersucht: 1) der allgemeine Aspekt der Stücke; 2) die Rhythmik und 3) die Fassung der Form.

Die Faktur bezeugt den Einfluss der byzantinischen Musik auf das Spiel der *toaca* und besteht in einer wahrhaften Polyphonie, erzielt durch *ison* und *Blumen*, wobei diese letzten auch als *Ornament* dienen, was charakteristisch ist für die Style *Stichera* und *Papadike*, welche von den Mönchen „verzierte Gesangsarten" genannt werden.

Für den Vergleich der beiden Style, auf Grund der rhythmischen Eigenheiten, war die Einbeziehung einer Abhandlung über den byzantinischen Rhythmus, vom ethnomusikalischen Standpunkt aus, notwendig. Als Ausgangspunkt galt die lebendige, improvisatorische Praxis des geistlichen Gesanges und als Ziel die Ausführung der notierten Musik. Die Grundformel des Rhythmus der byzantinischen Musik sind: a) *der parlando-Rhythmus* des Rezitativgesanges; b) *der giusto-Rhythmus, charakteristisch f*ür die Hirmus-, Stychera und Papadikegesänge. *Der giusto-Rhythmus,* auf den eingegangen wurde, muss ausgehen von der Sicht der allgemeinen Strukturprinzipien und denen des lexikalen Fonds. Die *giusto-Art* entspricht einem *Chronos protos,* d.h. einer unveränderlichen Grundpulsierung. Es ist ein *Divisionsrhythmus, hauptsächlich binär, ametrisch,* da die Prosatexte verschieden verteilte Akzente aufweisen und *Formeln verschiedener Dauer* bilden. Der lexikale Fond entsteht durch den *Takt,* demzufolge eine fast plane Rhythmik der Hirmusgesangsart entsteht. Hier ist eine Aufteilung in Zellen, die reiche und verschiedenartige Rhythmik des Stychera – und Papadikegesanges, in dem ebenfalls eine zellenartige, motivische Denkweise überwiegt, festzustellen.

Aus einer Gegenüberstellung der liturgischen Musik der *toaca* und der byzantinischen Musik, ergibt sich, in Bezug auf die allgemeinen Strukturprinzipien des Rhythmus, eine suggestive Übereinstimmung der byzantinischen Rhythmik mit der des *toaca*-Schlagens im *giusto-Typus,* die allgemeine, auf dem Prinzip der Vereinigung mehrerer Schläge beruhende Ametrik, so wie die überwiegend binär teilbaren Schlageinheiten ebenso haben, vom lexikalischen Standpunkt aus, die häufigsten rhythmischen Kerne des geistlichen Gesangs zugleich die höchste Frequenz im Repertoire

der *toaca.* Im Rahmen der *toaca*-Rufe erscheinen häufig auch einige rhythmische Formeln, die einigen kurzen, liturgischen Antworten entsprechen, wie: *Herr, erbarme Dich, Amen, Gebe Gott, Alle und alles* u.s.w., und wie manche prägnanten Kadenzen einiger Kirchentonarten.

Wenn Vergleiche auf *formaler Basis* aufgestellt werden, ist das Ergebnis einerseits, *die Verlängerung der Teile variabel* ist, – da sie in der byzantinischen Musik dem Prosatext entspricht, während sie in der Musik der *toaca* dem Ablauf der freien Improvisation nachgibt. Andererseits, ergeben solche, dass das Profil der Phrasen (Segmente) und alle liturgischen Sprüche dem besonderen Vortrag des *Gebetes Christi*, das im Eremitenstand gesprochen wird, entsprechen. In Musik ausgeführt, erreicht dieses Beispiel, das auf dem Prinzip anabasis-katabasis beruht, eine dynamische Pulsierung, die aber veränderlich ist, je nach dem Alter des Mönches und seiner Fähigkeit zu beten, welche seine Ausdrucksmöglichkeiten auf der *toaca* beeinflussen. Die christliche Symbolik der, in der Rhythmik der *toaca,* auftretenden Ziffern, vervollständigen die mystische Symbolik der *toaca* und beweisen, zusätzlich, dessen liturgische Funktion.

VII. Kapitel. Die typologie des Repertoires der *toaca*

Typologische Klassifizierung eines hauptsächlich rhythmisch-improvisatorischen Repertoires in freier Form, mit höchster Veränderungsmöglichkeit, wurden bisher, in Rumänien, nicht erarbeitet. Das Repertoire der *toaca* ist ein solcher Fall und beruht seine typologische Klassifizierung, die in dieser Studie, durch Computer erarbeitet wurde, auf einer *interaktiven Klassifizierungsmethode.* Die rhythmische Typologie wurde auf Grund eines besonderen Programms, TIPOLOG, das Gabriela Cristescu, zu diesem Zweck aufstellte, ausgeführt. Die Begriffe, die zur Klassifizierung des *toaca-Repertoires notwendig waren* (Klassifizierung, Typologie, Kriterium, Inzidenztabelle, typologischer Katalog) erhielten mathematische Definitionen. Die Methodologie der Typenklassifizierung beschreiben die beiden Abschnitte der Arbeit eines Musikwissenschaftlers: *Vorausbearbeitung* der Vielheit der *toaca*-Signale und die *Verarbeitung der Daten,* welche die Computerklassifizierung hervorbrachte. Die Typologie besteht in einer Reihe von *rhythmischen Modellen;* diese stellen bevorzugte rhythmische Verbindungen, die als *Typen der Klassen* hervorzuheben sind, vor. Die Klassifizierung wurde *absondernd* erreicht, durch die Bestimmung einer ursprünglichen Teilung der vielen *toaca*-Signale und die Läuterung dieser Teilung durch sukzessive Division der Klassen in neue Klassen, bis die beste Lösung erreicht wird. Die Klassifizierung erstreckt sich auf vier Stufen und besteht die Bedeutung ihrer Aufstellung in der Tatsache, dass sie, typologisch, die rythmischen Strukturen und Kombinationen mit höchster Frequenz, auch im geistlichen Gesang, von dem sie abstammen, hervorhebt. Die Typologie ist ein Beweismittels für die liturgische Funktion der *toaca.*

VIII. Kapitel. Probleme der Notation des Repertoires der *toaca*

Das System der Notation des Repertoires der *toaca* wird melodisch, klangfarbmässig und rhythmisch behandelt. Die Notation hat die Aufgabe die strukturellen Einheiten und die Vielseitigkeit der klanglichen Effekte festzulegen, ohne das Ablesen zu erschweren. Es wurde eine Notenschift benützt, die das Verfahren der traditionellen Notation mit Elementen der modernen Notation verbindet. Da manche *toaca*-Instrumente Töne mit bestimmter Tonhöhe aus der Reihe der Obertöne hervorbringen, wurde ein Notierungssystem der Melodien mit Beziehung auf g^1 angewendet, das dem Notierungssystem für transponierende Instrumente, dem Kriterien praktischer Art aus der Notation der Folkloremelodien zugefügt wurden, angepasst.

IX. Kapitel. Statt Schlussfolgerungen: die *toaca* als Himmelssäule, als Himmelsleiter

Der Begriff *Himmelssäule* wird zur Diskussion gebracht und aus der Perspektive der christlich-orthodoxen Anthropologie, in Bezug auf den theologischen Begriff – *Himmelsleiter* behandelt, um, am Schluss, *die Bedeutung der toaca als Stufe der Himmelsleiter* zu enthüllen. Das aufsteigende Symbol, das die Ethnologen Himmelssäule nennen, erhält eine neue, christliche, geistliche, mystische Dimension als *Symbol des Strebens zu Gott,* das dem Menschen, von Gott selbst, bestimmt ist, um sich mit Ihm zu vereinen. Diesem Begriff entspricht der theologische Begriff *Himmelsleiter*, der den Weg des Christen zur Erlösung bedeutet, der ein Symbol des Strebens zu geistlicher Vollkommenheit des Aufstiegs zu Gott, durch Kreuz und Gebet – Christwerden –, darstellt. Wenn das Repertoire der *toaca* mit dem geistlichen Gesang und dem Gebet (als Sprache) verglichen wird, stellt sich als Ergebnis heraus, dass *die toaca Gebet ist – Gebet der Sprache und Gebet der Hand* – und dass sie *einen liturgischen Text aus einer liturgischen Handlung darstellt.* Die *toaca* ist *Gebet der Sprache* durch das latente Wort, das, dem Gebet des geistlichen Gesanges entsprechend, in den rhythmischen Formeln des *toaca*-Repertoires enthalten ist und wirkt als *Gebet der Hand* durch die mystischen Zeichen, welche den Gesten des *toaca*-Schlagenden, namentlich dem Zeichen des Kreuzes, das selbst Gebet ist, entsprechen. *Die stets gleichen Schläge,* der giusto-Rhythmus der *toaca* und des geistlichen Gesanges, dem sie verausgeht, bedeuten den spirituellen, intellektuellen und physischen Einfluss des Monachen, der als regelnde und ausgleichende psychosomatische Stütze erscheint. In dieser Weise tritt die *toaca* als *Vorläufer der Gnade, durch die Kraft des Aufrufs zum Gebet und durch die Kunst,* die sie entwickelt, auf. Das griechische *kalos*=Schönheit bedeutet *die rufende Kraft;* die Rufe der *toaca* sind künstlerische Schaffungen von besonderer Schönheit.

Durch die Bedeutung des Kreuzes, das auf der *toaca* in Gesten chiffriert erscheint, durch die allgemeine Symbolik der *toaca* – Stellung des Schlägers zum Instrument und zuweilen seine Gestik – ist die ***toaca*** *ein Symbol des Martyriums des Christwerdens, verbunden mit der inneren Kreuzigung durch das Gebet.* Die *toaca* ist gegenwärtig in den grundliegenden Augenblicken und Taten des Mönchslebens und bedeutet ein Mittel zum Aufstieg des Menschen zu Gott. *Die toaca ist die Himmelssäule: ein Pfahl der Geburt Christi, ein Hochzeitspfahl,* als Sakrament der Vereinigung des Menschen mit Christus, durch Mönchtum und Tod, *ein Pfahl der Vorsehung,* als Waffe im Kampf gegen den Teufel und als Quelle der Tugenden und des, durch die Wiedergeburt Christi erhaltenen, Lebens. Durch die aufsteigende geistliche, mystische Symbolik der Hauptpunkte des *toaca*-Rhythmus und der mystischen Zeichen der instrumentalen Technik, durch das Gebet, das der Schlag der *toaca* enthält und durch ihre ganze Symbolik, ist *die* ***toaca*** *eine Stufe und das Symbol der Himmelsleiter,* ist sie der Ruf an den Ursprung, jenseits der Zeit und des Raumes.

Der **Anhang** besteht aus: 1. *toaca*-Legenden; 2. die Masse der *toaca;* 3. die Formen der *toaca;* 4. das Verzeichnis der Aufnahmen.

Die **Anthologie** umfasst 109 Nummern; eine Nummer enthält ein oder mehrere, suitenartige Signale. Die Anthologie hat zwei Teile und zwar: 1. das Repertoire der *toaca* (Hand*toaca) für den Umgang um die Kirche* und 2. das Repertoire für die *grosse toaca*. Jeder Teil ist nach den Kriterien der Typologie und der Struktur, ausgehend vom Einfachen bis zum Komplexen, geordnet.

(Übersetzung: **Adriana Sachelarie**)

TOACA SUMMON. ROMANIAN REPERTORY

Monography, musical typology and anthology

Chapter 1. The present work concept with respect to the actual ethno musicological research

The present work is an approach of a completely unknown for the specialist's repertory: *the monastic orthodox liturgical repertory for toaca*. The Romanian term *toaca* defines not only a kind of a wooden plate, but the performed repertory on this instrument as well. A 938-toaca liturgical signals repertory, recorded by the author at the Romanian Orthodox monasteries between 1983-1995, is the basic material of this approach. The *toaca* repertory research was done from a complex, multidomain view – ethnomusicology, theology, ethnology, byzantinology, anthropology, sociology being needed. The first Romanian computerised music repertory typology is enclosed. This is one of the author method to put in the light the characteristic features of the *toaca* repertory, that make it unique in the Romanian oral music frame, and to emphasize it as a specific label of Romanian spirituality. The computerised typological classification was realised with the cooperation of Gabriela Cristescu.

Chapter 2. *Toaca* music included in the folk categories

The *toaca* repertory is considered an extra-folk category, being performed mainly in liturgical frame. The liturgical signals of the *toaca* form a *distinct genre of the Romanian oral tradition*, being separated from *functional, organological and structural* point of view. There is no difference between their names either in the monastic world or the village world, being known with the same name as the instrument – *toaca.*

The representative repertory for this category is the monastic one, being made of individual, solo productions, that are autonomous with respect to other music categories.

Chapter 3. Elements of organology

In the recent international organological classification, *toaca* is included in the *class of idiophones, subclass of idiophones performed by beating, group of music-blocks*, *toaca* being included in the category of *tabulaphones* by the Japanese researcher Gunji Summi.

In the international musicological literature, *toaca* is regarded as a *cult instrument used in the Eastern Christian Church*, being used by Romanians, Copts, Greeks, Armenians, Bulgarians, Russians, Letonians, Estonians, Lithuanians, Serbs and Croatians. Some sources mention the use of hit plates as cult instruments in the monastic life of some other Far East religions: Buddhism (China) and Shinthoism (in Japan, where a real music art of wooden instruments, known as *Kaishaku* and *Noppan,* has developed).

The use of *toaca* in the Christian cult is attested by documents from the beginning of the fourth century (the Egyptian Pateric, Paladie, etc) and, according to the oral tradition, a) from the beginning of the Christianity, in the persecution period; b) from the beginning of monasticism. This instrument in mentioned in the Romanian folklore as well, not only in some folk expressions, legends, old songs, carols, but in some folk habits and practices: *toconele* (children's play with toaca in Lent), *vergel* (New Year practice to predict the bride or the groom), *village shouts* and *bricelat* (Easter practices for social and religious justice),

pomelnic writings (made by someone who prays for certain persons), *enemy names writing on the toaca*, and *village bounding.*

All types of toaca used at the Romanian Orthodox Monasteries are studied: *the big toaca*, *the hand* (or „around”) *toaca* and the *tochița* (metal *toaca*). They are made of various kind of wood and have various forms and dimensions (depending on the monastery) hence, different sonorous capacities. Performing is different, depending on the type of *toaca*. The big one is hit alternatively, with two hammers. The medium one is hit only with one hammer. Depending on the quality of the material, monks – who are real artists in playing *toaca* – have different possibilities of exploiting the sound. The aim consists in: a) setting up an obstinate rhythm that influences the human body and soul; b) creating mystic symbols – like cross, circle, triangle, spiral, etc.; c) transforming the liturgical signal of the call to pray in music. One distinguish various techniques of striking, of moving along the right arm and, finally, both arms simultaneously.

The chapter finishes with the analysis of the symbolistic of gesture in playing *toaca,* on the basis of mystic signs sketched by the players, suggesting their faith and need to salvation by Cross, by sharing the Pain with Christ.

Chapter 4. The functionality of *toaca*

The functionality of *toaca* is defined on the basis of two sets of criteria:

a) *factor criteria* – that answer to questions like *‘where?’, ‘when?’* does perform the signal (environment, character of production, frame, occasion, moment);

b) *complementar criteria* – that answer to questions like *‘how?’, ‘who?’* performs (the way of performing and the person who performs).

The toaca functionality is enlisted, a description of the ceremony or liturgical signalling at the monasteries being added. To emphasize the local features of using *toaca & bells assemblies*, one focus on the traditional practice of the monastery, with respect to the Orthodox tipiconal one.

Toaca is a religious instrument that belongs exclusively to the Far East Christian Orthodox Church, being preserved and used mainly in the liturgical rite at the Orthodox monasteries. That’s why its *liturgical function*, that imprints all the other practices implying the use of the instrument and its signal, is emphasized.

The liturgical function of *toaca*, as an art creation – a call to the divine sermon, performed with this instrument – is defined with respect to the basic occupations of the monks & nuns: *asceticism* and *pray*. *Asceticism* is technically defined as the inner fight that leads to the raise of spirit against the material, a rich and complex practice and science for purifying the human body and soul, until *Isihia* (serenity) is accomplished. The aim of the asceticism is to create the most appropriate medium (body and soul) for the best *pray*.

Monastic life means continuous pray. Pray is defined as a direct, spiritual dialogue between God and human being. Pray is a mood, not an occupation; one talk about an inner reciprocal relationship between the one who prays and God (a special frame of mind, when human kind goes deep inside itself searching for God). From the theological point of view, there are three steps in pray, each one corresponding to a phase of spiritual ascension: a) *the pray of the tongue* – realised by spelled or sang *Word*; b) *the pray of the heart* – an inner pray that corresponds to the phase of *silence*; c) *the pray of the mind*, or the ecstatic pray, is the final stage, of *contemplation*.

From the theological point of view, *the liturgical function* of the *toaca* is defined at three levels: *practical, spiritual* and *symbolic.*

The practical level for the use of *toaca* refers to the meaning of the signal, consisting in: a) beginning of the worship announcement, being a call to pray; b) emphasize the crucial moments of the worship; c) marks the switch from the ordinary to the liturgical life; d) marks the switch from the ordinary to the liturgical time; e) marks the boundary between the liturgical and the ordinary space, by surrounding the church, playing *toaca.*

The spiritual level is suggested by the theological term in use – *call to pray, call to the Church* – for the liturgical function of *toaca*.

Toaca sound fires a special process inside the body and the mind; it fires the pray and takes part of it being, in the same time, *pray of the hand* – by crossing itself – and *pray of the tongue* – by the word and the latent pray from the signal. *Toaca* stimulates the humankind to have a *wide-awake spirit*, and prepares it for the pray by pray. *Toaca* has an *exorcising* function as well, by means of the pray it contains. This is an explanation for replacing the name of devil with the expression „be killed by toaca", for all the previous folk practices that contain or invoke *toaca.*

The symbolism of toaca derives from the liturgical symbolism, being extended to the whole spiritual life. *Toaca* symbolises *the Word of God that calls to sacrifice, to enter the Kingdom of Light*. So, *toaca* is a *symbol of the spiritual hardening* and ascent. This symbol is found in the Romanian legend of Noe's ark and in the ballad of Master Manole, both expressions of the Christian orthodox life concept, suggesting by their theological, spiritual approach, the possibility of the humankind to be transformed from creation of God in His Church. The Church is a symbol of God's Kingdom, *place of cult*, *Jesus Christ's mystic body* and *spiritualised human being's heart.*

Chapter 5. Musical Structure

When refer generally to the liturgical *toaca* sound, one distinguish three ways of making music by means of toaca, depending on the audible distinct plans of sounds and on their configuration: 1) monody; 2) polyphony; 3) latent polyphony.

Monody is realised by *toccare*, repetition, alternation or free succession of specific, rhythmic structures, coded as *Ison* forms.

Polyphony occurs by different emphasizing in the resonance points of the *toaca*; this puts in the light two distinct plans of sounds: *ison* and *flowers* (ornaments or embellishments). The *ison* is made up of rhythmic and melodic (or rhythm and colour) obstinate formulas with pedal effect. *Flowers* are rhythmic and melodic formulas that result from the resonance of the emphasizing. Because of the resonance, the emphasized sound life times are perceived to be longer than the real ones, giving birth to a distinct sonorous plan, to a *real polyphony*.

When one insist on the intensity and rhythm dominance of some ison formulas inside the monody or polyphony, perceived as *flowers,* the *latent polyphony* occurs.

All these three ways of making music by means of *toaca* can appear solely or combined, as ways of making the architectonic form more dynamic. Polyphony appears in toaca & bells assemblies as well, as *polyphony of strikings* and, locally, as *real polyphony.*

Toaca signals are *individual, improvised creations*, and this can be clearly shown in rhythm, architectonics and typology.

The basic structural element of the genre is the *rhythm*. This is analysed at the two constitutive levels – *ison* and *flowers* – for establishing the general principles of structure, the lexical background, and the relationship between *ison* and *flowers* (that may be correspondent or not) at pulsatory units level. There are *five basic pulsatory units*: three

binary and two ternary – ♪, ♪., ♩, ♩., 𝅗𝅥 – that give different mathematic ratios by combination. Depending on the number of pulsatory units, the rhythm can be *monochrone, bichrone, trichrone* or *tetrachrone*. One apply the *binary and ternary division principle* (determined by the instrumental technique with the sketched mystical signs) together with the *fusion and complementary principle*. The *variable number of pulsations* and *variable total value* formulas are the most frequent. This is because of the *pulsations accumulation principle* that rises from the Byzantine music daily performed at the monasteries. *The lexical background* is reduced to a small number of formulas, which are augmented, diminished or increased by adapting to different formulas of ison, depending on the instrument and the sketched mystic symbol. These are formula generating *nuclei* that are included in a *lexicographic index*.

The *tempo* of the rhythm has a great influence on the human body and psychology, and is settled in two steps: 1) the starting rate, calculated with respect to a *free,* introductory rhythm that sketches the basic structures of the *giusto metre* with an average value of 40-80 metronomic pulsations per minute; 2) the constant tempo of the characteristic giusto metre – with 80-170 pulsations per minute values.

Taking into account the rhythm categories and principles from the literature (some of them are systems), and on the basis of the differences with respect to these systems, we may consider the *toaca* rhythm as a *specific rhythm synthesis of many systems*. It is the most akin to the Byzantine music metre from that it emerges, showing its latent syncretism by means of the contained latent word, deciphered from the relationship between toaca repertory, canticles and pray.

The melody and colour level focuses on two plans: 1) *the horizontal plan* of ison and flowers, that emphasizes melodic configurations of two or three sounds; 2) *the vertical* plan that establishes the harmony interval relationships between ison and flowers – big or small third, perfect fourth, perfect or diminished fifth, and big or small sixth.

The architectonic form level is methodologically approached, starting from the macro- to microstructure. *Monopartitic* and *polypartitic signals*, and *variational* and *chain series* can be distinguished.

The external form of each part (or *stare*, *soroaca* – in monastic language) is a *closed free form* with the following sections: *introduction*, *the middle part* where the real form occurs, and *the final formula* to which a *post-final formula* adds sometimes. *The middle part* is a whole or a group of middle sections, with nearly fixed or variable (elastic) structure, linked or not by *interludia*, and bounded on the basis of free succession and various repeating principle. Various *chain and alternance form patterns*, *ways of variation* inside the form and *ways of dynamising* the form are established: *contrast* and *gradation*.

Chapter 6. Relationship between *toaca* repertory and Byzantine music

One discuss at three levels: 1) general aspect of plays; 2) metre; 3) architectonic structure. We have to take into account the daily performing of canticles by the monks that influence the music background they create any time at *toaca*, as a result of stereotypy process.

At the *general aspect* level, the influence of the Byzantine music on the *toaca* music goes in a *genuine polyphony* occurrence, by means of *ison* and *flowers*. The *flowers* concern the term of *ornaments* (embellishments or *fiorituras*), characteristic to Stycherarion and Papadike style, known as „embellished chanting".

To compare these two kinds of music at *rhythm level*, an extra chapter about Byzantine music was needed. This is an ethno musicological approach of *Byzantine rhythm*,

starting from the canticle live performing and continuing with performing music by notes. The basic forms of the Byzantine music rhythm are: a) *parlando* – for preaching; b) *giusto* – for Hyrmologyon, Stycherarion and Papadike style.

Giusto rhythm is approached from the general structure principles and lexical background point of view. The *giusto aspect* of the rhythm is the result of a *hronos protos*, of a not-variable basic pulsation. Giusto rhythm is a *mainly binary dividing, non-metric rhythm* because of the text in prose where the repartition of the accents is not regular, giving birth to *variable lifetime formulas*. The lexical background is determined by the *tactus* (tempo) – one remark a mostly plane rhythm of the Hyrmologion chant, where a cell concept and a various and rich rhythm can be observed; the Stycherarion and Papadike chant is dominated not only by a cellular but motive concept as well.

Comparing the liturgical *toaca* music with the Byzantine music at the level of general principles of structure and rhythm, one see that there is an expressly concordance between the Byzantine and *toaca* rhythm because of *giusto aspect*, of the *general lack of metrics* as a result of the *accumulation principle*, and of the mostly binary partition of the pulsatory units. At lexical level as well, the most frequent rhythm nuclei from canticles appear to be the most frequent in the *toaca* repertory as well. High frequency rhythm formula from the *toaca* repertory is found in some short liturgical responses like *„Have mercy, God", „Amen", „Be your wish, God", „Everyone and everything"* and some accented cadence formulas of some modes.

The *architectonic level* comparison suggests two conclusions: a) both type of music have a *variable extension of the segments* – being determined by the prose text in Byzantine music and by the free improvisation rate in *toaca* music; b) phrase (or segment) framework and all the liturgical preaching have the model of breath-preached *Jesus pray*, an Isihasm practice. The musical expression of this model by *anabasis-catabasis principle* creates a dynamic pulse that modifies depending on the monk's age, on his evolution in pray, being reflected in the *toaca* music performing. The Christian symbolistic of numbers that is present in *toaca* rhythm adds new data to the mystic ascent symbolistic of *toaca*, being an extra-proof of its liturgical function.

Chapter 7. *Toaca* repertory typology

There is no any typological classification for the mainly rhythmic, free created repertories in Romania. In the case of *toaca* repertory, its typological classification is computerised using an interactive classification method. The rhythm typology was realised using the TIPOLOG software created by Gabriela Cristescu.

The concepts we use in toaca repertory classification – classification, typology, attribute, criteria, incidence matrix, typology, catalogue – are mathematically defined (by Gabriela Cristescu). The typology classification methodology describes the two steps the ethno-musicologist has to follow: *toaca* signals set *first processing*, and computerised classification *data processing*. Typology was realised on the basis of some *rhythm models* that represent favourites rhythm combinations that form *type of classes*. Classification is partitioning, defining an initial partition of the *toaca* signals set and refining it by dividing in new classes, till the imposed optimum condition is satisfied. We've got a 4 level classification, which puts in the light at typological level the most frequent structures and rhythm combinations in canticles, from where *toaca* rhythm emerged. Typology is a method of emphasizing the liturgical function of *toaca* as well.

Chapter 8. Problems of writing toaca repertory

The system of writing the *toaca* repertory at three levels – melody, colour and rhythm – is discussed. The symbols should suggest the structural particularities and richness of the sonorous effects, with no complication of reading. A note system that combines the traditional procedure with the actual one is used. Some toaca emit precisely determined amplitude sounds from the set of natural harmonics; that's why a relative to sol_1 system was choosed for the melody notation. In this way, some practical criteria, specific to the folklore notation, are added to the transpositionary instruments notation.

Chapter 9. Instead of conclusions: toaca-sky column – Heaven ladder

One discuss the ethnological concept of *sky column* from the Christian Orthodox anthropology point of view, related with the theological concept of *Heaven ladder*. Finally, the *significance of toaca as step of Heaven ladder* is revealed. The symbol of *sky column* gets a new, christian, spiritual, mystic significance: *symbol of spiritual need of human kind to be with God*, to whom is destined *to fusion* by its Creator. The correspondence of this so defined concept is the theological concept of *Heaven ladder*, which means the way Christian follows for salvation, being a symbol of spiritual perfection, of the ascent to God by sharing the Pain with Christ (by Cross) and by pray. Comparing the *toaca* repertory with chant and pray (as language), one demonstrate that *toaca is pray – pray of tongue, pray of hand – liturgical text from a liturgical acting*. *Toaca* is pray of tongue by the latent word enclosed in the rhythm formula from where the canticle pray emerges. *Toaca* is pray of hand by the mystic signs of the performer gesture language, especially the sign of Cross, which is a pray it self. *The regularized pulse, the giusto rhythm of toaca and of the canticles* – from where it comes and that prepares it in liturgical frame – has a great influence by balancing and regulating the human (Christian) body, mind and soul. So, toaca appears to be a *before coming of the Spirit Gift by its power to call to pray and by art.* The Greek word for *beauty* is *kalós*, that means *the Power that calls*, and the toaca signals are extremely beautiful art creations.

Considering the significance of Cross, enclosed in performer gesture, the general symbolistic of *toaca,* the specific form of the couple monk-instrument, ***toaca*** is a *symbol of martyrdom, of sharing the Pain by Christ, being linked with the so-called inner cross nailing by pray.* Being present in the most important moments and acts of the monastic life, as a way to ascent to God, *toaca* is sky column: column of being born in Christ, column of wedding – as a mystery of being together with Christ by monastic life and by death – prophylactic column, as a weapon against devil, and source of virtuously and life by being born again in Christ. *Toaca is a step and a symbol of Heaven ladder*, *a call to the beyond time and space origin*, by the mystic, ascensional spiritual symbolistic from the numbers which appear frequently in the toaca rhythm and in the mystic signs of the instrumental technique, by the enclosed pray and by its entire symbolistic.

There are four **Appendices**: 1. **Toaca Legends**; 2. **Dimenssions of Toaca**; 3. **Toaca Forms**; 4. **Catalogue of Recordings**.

The **Anthology** comprises 109 numbers, each number being a signal or a set of signals, and is divided in two sections: 1. *Toaca Around* (hand toaca), and 2. *Big Toaca*. Each section is structured on the following criteria: typology and structure, going from simple to complex.

(translated by **Adriana Popescu-Spineni**)

APPELS DU SYMANDRE. LE RÉPERTOIRE ROUMAIN

Monographie, typologie et anthologie musicale

1^er Chapitre. Le sujet de l'ouvrage dans le contexte de la recherche ethnomusicologique actuelle

L'ouvrage ci-présent étudie un répertoire tout-à-fait inconnu aux spécialistes: *le répertoire liturgique orthodoxe monacal du symandre*. L'étude est fondée sur un répertoire de 938 signaux liturgiques du symandre, enregistrés par l'auteur pendant les recherches au terrain effectuées dans les monastères orthodoxes de Roumanie pendant les années 1983-1995.

On a analysé le répertoire du symandre dans une perspective interdisciplinaire complexe – ethnomusicologique, théologique, ethnologique, anthropologique, sociologique –, en incluant aussi la première typologie sur le plan national du répertoire musical réalisé sur l'ordinateur. On a réussi ainsi de surprendre les aspects définitoires de ce répertoire dans le cadre de la musique orale roumaine et l'imposèrent en tant que marque spécifique de la spiritualité roumaine. La classification sur l'ordinateur a été réalisée en collaboration avec Gabriela Cristescu.

2^e Chapitre. La musique du symandre dans le cadre des genres folkloriques

Le répertoire du symandre est considéré une catégorie musicale extra-folklorique, parce qu'on le retrouve surtout dans le cadre liturgique. Les signaux du symandre constituent *un genre distinct dans la tradition orale roumaine,* étant délimités en plan *fonctionnel, organologique et structurel.* Dans le milieu monacal, tout comme dans le milieu villageois, on ne les distingue pas d'après les dénominations, mais on les appelle d'après le nom de l'instrument – le *symandre*.

Le répertoire *monacal* est représentatif pour le genre; celui-ci est composé de productions individuelles, solistiques, ayant un caractère autonome, dû à leur insubordination à toute autre catégorie musicale.

3^e Chapitre. Éléments d'organologie

Dans les systématisations récentes, consacrées aux instruments musicaux, réalisées par Curt Sachs, Laurent Aubert et Stanley Sadie, le symandre est placé dans *la classe des idiophones, la sous-classe des idiophones actionnés par percussion, le groupe des plaques frappées,* tandis que dans la classification de la chercheuse japonaise Gunji Summi, le symandre fait partie de la catégorie des *tabulaphones*.

Dans la littérature mondiale de spécialité, le symandre est considéré *un instrument de culte utilisé par l'Église Chrétienne Orientale*, étant rencontré chez les Roumains, les Coptes, les Grecs, les Arméniens, les Bulgares, les Russes, les Lettons, les Estoniens, les Lituaniens, les Serbes et les Croates. Certaines sources mentionnent l'utilisation des plaques percutées en tant qu'instruments de culte aussi dans le milieu monacal d'autres cultes orientaux, comme les Budhistes (en Chine) et les Shintoïstes (au Japon, où on a développé tout un art des instruments en bois, qu'on connaît sous le nom de *Kaishaku* et *Noppan*).

L'utilisation du symandre dans le culte chrétien est déjà attestée par des documents dans le I^er siècle (le *Patérique égyptien*, Palaide, etc.) et est placée, *d'après la tradition orale,* aux commencements du monachisme et à l'aube du christianisme, pendant les

persécutions. Chez les Roumains, l'instrument est présent aussi dans le folklore, dans certaines expressions populaires, dans des légendes, des ballades, des chansons de Noël, ainsi que dans certaines coutumes et pratiques populaires, comme: *„toconelele", „vergelul", „strigarea peste sat", „bricelatul",* quand on fait tracer les frontières du village, ainsi que la coutume d'écrire sur le symandre les noms des hommes pour quelqu'un prie ou ceux des ennemis.

Dans les monastères orthodoxes roumains on utilise trois types du symandre, dont les deux premiers sont construits en bois de platane – *le grand symandre* et *le symandre portable* („de mână", „toaca împrejur"), tandis que le troisième est *en métal* – „tochița". Les dimensions et les formes des symandres différent d'un monastère à l'autre. La technique pour frapper le grand symandre – alternativement avec deux marteaux – diffère de la technique utilisée pour le symandre portable – avec un seul marteau. Les possibilités sonores des différents symandres sont exploitées avec une grande habileté par les monaques par la technique instrumentale, qui doit réaliser: a) un rythme obstiné, ayant une influence psychosomatique; b) certains symboles mystiques – *la croix, le cercle, le triangle, la spirale*, etc.) la musicalité du signal liturgique d'appel à la prière. On a différencié les techniques d'attaque, les diverses modalités de déplacer le marteau droit le long du symandre et ensuite des deux bras simultanément. L'analyse symbolique des gestes des instrumentistes (partir des signes mystiques esquissés dévoile la croyance et l'aspiration vers la rédemption par la croix, donc par la christification.

4e Chapitre. La fonction du symandre

La fonction du symandre est définie à partir de deux types de critères:

a) *critères facteurs,* qui répondent aux questions *où?* et *quand?* on exécute le signal (le milieu, le caractère de la manifestation, l'occasion et le moment de l'utilisation);

b) *critères complémentaires* qui répondent aux questions *comment?* et *qui?* l'exécute (la manière de l'exécuter et l'exécutant).

On a dressé une table avec les fonctions du symandre, accompagnée par la description de la manière dont on exécute la signalisation liturgique et cérémoniale dans les monastères, en mettant l'accent sur la pratique traditionnelle du monastère par rapport (à la pratique typiconale, pour mettre ainsi en évidence les particularités d'utilisation locale des *ensembles des symandres et cloches*.

Comme le symandre est, par excellence, l'instrument de culte de l'Église Chrétienne Orientale et on la conserve et utilise encore de nos jours de prépondérance dans le rituel liturgique des monastères orthodoxes, on a insisté sur la *fonction liturgique*, dont on reconnaît l'empreinte sur les autres actes et même sur les pratiques populaires utilisant l'instrument et le signal réalisé par celui-ci.

La fonction liturgique du *symandre*, en tant que création artistique, donc un signal d'appel au culte divin réalisé à l'aide de l'instrument musical au même nom, est définie par rapport aux activités fondamentales des monaques: *l'ascèse* et la *prière. L'ascèse*, terme archaïque désignant la lutte intérieure de l'esprit contre la matière, c'est une pratique et une science complexe et riche de purification physique et spirituelle en vue d'acquérir *l'éssichie* (la paix intérieure). L'ascèse a pour but la création du milieu adéquat et faciliter une *prière* toujours plus haute, plus accomplie. Le milieu c'est le lieu de l'ascèse, c'est l'âme et le corps de l'homme.

La prière, activité fondamentale, existentielle des moins, est définie par les théologiens comme dialogue dans la Grâce entre l'homme et Dieu. *La prière est un état* et

non pas une action formelle; c'est un état de communion intérieur réciproque entre celui qui prie et Dieu. Les théologiens ont délimité trois principales étapes de la prière, dont chacune correspond à une marche de l'ascension en esprit: a) *la prière de lèvres (orale),* réalisée par *la parole* prononcée ou chantée; b) *la prière du cœur,* la prière intérieure qui constitue *l'étape du silence*; c) *la prière de l'esprit* ou la prière extatique, *la contemplation*.

La fonction liturgique du symandre est définie, en perspective théologique, à trois niveaux: *pratique, spirituel* et *symbolique.*

Le niveau pratique de l'utilisation du symandre dans le culte orthodoxe se réfère à sa destination du signal, qui: a) annonce le commencement de la messe, étant l'appel à la prière; b) annonce et marque certains moments importants de la messe; c) marque le passage entre l'activité quotidienne et l'activité sacrale; d) marque le passage entre le temps quotidien et le temps liturgique; e) délimite l'espace liturgique de l'espace quotidien, quant on fait le tour de l'église avec le symandre.

Le niveau spirituel est suggéré par le terme dont les théologiens et les monaques expriment la fonction liturgique du symandre: celui *d'appel à la prière, à l'Église.* Le battement du symandre fait fonctionner tout un processus spirituel et psychique: il met en marche la prière et fait partie de la prière, car il est en même temps *prière de la main* – on fait de signe de la croix – et *prière de lèvres* – par le verbe, la prière cachée dans le signal. Le symandre est un *stimulent de la prendre en garde* (l'attention) et prépare du point de vue psychique et spirituelle le monaque par la prière pour la prière. Par la prière qu'il contient, le battement du symandre a une *fonction d'exorcisation*. C'est ainsi qu'on peut expliquer pourquoi dans la mentalité du peuple on remplace le nom du diable par l'expression „ucigă-l toaca" (que le symandre le tue) et certaines pratiques populaires, telles que „toconelele", „strigarea peste sat", „bricelatul", coutumes de Paques qui utilisent ou invoquent le symandre, ou la coutume de tracer les frontières du village en battant le symandre.

Le symbolisme du symandre dérive du symbolisme liturgique et comprend l'entière vie spirituelle. Le symandre symbolise *le Verbe de Dieu qui appelle au sacrifice pour pénétrer dans le royaume de la Lumière*. Le symandre est, donc, un *symbole de l'élévation spirituelle*, un symbole de l'ascension en plan spirituel, que l'on retrouve dans les légendes populaires qui racontent la construction de l'arche par Noé pour sauver l'humanité du fléau et dans la ballade de Maître Manole, qui sont l'expression de la conception de vie chrétienne orthodoxe, et qui suggèrent, par l'interprétation théologique, spirituelle, la mesure de l'accomplissement potentiel de l'homme, comme créature de Dieu et de Son église. L'église est un symbole du royaume de Dieu, c'est une place de culte, le corps spirituel de Jésus Christ et *le cœur de l'homme spiritualisé.*

5e Chapitre. La structure musicale

Au niveau de *l'aspect général des appels liturgiques du symandre,* on a délimité trois modalités générales d'expression musicale par le symandre, en fonction des plans sonores distincts du point de vue auditif et de la manière dont ceux-ci sont configurés: 1) *la monodie;* 2) *la polyphonie* et 3) *la polyphonie latente*.

La monodie est réalisée dans la manière *toccare*, par la répétition, l'alternance ou la succession libre de certaines structures rythmiques spécifiques, codifiée comme formules d' *isone* (de la pédale, du bourdon).

La polyphonie est réalisée en posant des accents différenciés dans les points de résonance du symandre et met en évidence deux plans sonores distincts: *l'isone* et *les fleurs. L'isone* est formé de formules rythtmico-mélodiques (timbrales) obstinées, ayant un effet de pédale. *Les fleurs* sont des

formules rythmico-mélodiques résultées de la résonance des accents. Grâce à la résonance, les durées des sons accentués sont perçues plus longue que la durée réelle du son, en générant un plan sonore distinct, donc *la polyphonie proprement-dite, réelle.*

La polyphonie latente est réalisée en mettant en évidence comme intensité et prégnance rythmique certaines formules de l'*isone* dans le contexte de la mélodie, qui sont perçues comme *fleurs.*

Dans le répertoire, les trois modalités énoncées peuvent apparaître seules ou combinées, comme des moyens de dynamisation de la forme architectonique. La polyphonie est présente aussi dans le cadre des ensembles des symandres et cloches, généralement comme *polyphonie d'attaques* et localement comme *polyphonie proprement-dite*.

Les appels du symandre sont des *créations individuelles improvisatoriques*, aspect qui est mis en évidence dans les plans rythmique, architectonique et typologique.

Le rythme est l'élément structurel définitoire pour ce genre et il a été analysé aux niveaux constitutifs – *l'isone* et *les fleurs* – en vue d'établir les principes généraux de structuration, le fond lexical et la relation de concordance et non-concordance entre l'isone et les fleurs au niveau des unités pulsatoires. Il y a cinq unités pulsatoires fondamentales, dont trois binaires – *la croche, la noire* et *la blanche* – et deux ternaires – *la croche au point* et *la noire au point –,* par leurs combinaisons, donnent des rapports mathématiques différents. En fonction du nombre des unités pulsatoires présentes dans une pièce, le rythme est *monocrone, bicrone, tricrone* ou *tétracrone.*

On applique *le principe de la division binaire et ternaire*, qui est déterminé par la technique instrumentale aux signes mystiques esquissés, associé aux *principes de la fusion et de la complémentarité*. Les plus fréquentes formules sont celles *au nombre variable de pulsations* et *au valeur totale variable.* Ceci est dû au *principe de l'accumulation des pulsations*, qui a son origine dans le chant d'église de tradition byzantine que les monaques pratiquent chaque jour. Le *fond lexical* fondamental est réduit à un nombre restreint de formules qui sont augmentées, diminuées ou dilatées en les adaptant aux différentes formules de l'isone, en fonction de l'instrument auquel elles sont réalisées et du symbole mystique esquissé. Ce sont les *noyaux* générateurs de formules, qui sont comprises dans un *index lexicographique*.

Le tempo dans lequel se déroule le rythme, élément ayant la capacité d'exerciter une influence psychosomatique, est établi en deux étapes: 1) *la vitesse du départ*, calculé par rapport à *un rythme libre* qui préfigure, ayant un caractère introductif, les structures fondamentales dont on construit le *rythme giusto* caractéristique, qui a une valeur relative comprise entre 40-80 pulsations métronomiques par minute; 2) *le tempo constant* dans lequel on réalise le *rythme giusto* caractéristique, dont les valeurs sont comprises entre 80-170 pulsations par minute.

En tenant compte des principes et des catégories rythmiques discutées dans la littérature de spécialité, dont certaines ont un statut du système et en prenant en considération les différences qu'il présente, je suis d'avis que le rythme du symandre peut être traité comme une *synthèse rythmique spécifique de plusieurs systèmes*. Il se rapproche le plus du rythme de la musique byzantine dont il se nourrit, en dévoilant son syncrétisme latent par la parole latente qu'il contient est que l'on peut déchiffrer dans la relation du répertoire du symandre avec le chant d'église et la prière.

Le niveau mélodico-timbral a en vue deux plans: 1) *le plan horizontal* de l'isone et des fleurs, qui met en évidence des configurations mélodiques des deux ou trois sons; 2) *le plan vertical*, qui établit les relations des intervaux harmoniques entre l'isone et les fleurs, respectivement la tierce grande ou petite, la quarte parfaite, la quinte parfaite ou diminuée, ainsi que la sexte grande ou petite.

Le niveau de la forme architectonique est traité, du point de vue méthodologique, en partant du niveau de la macrostructure envers celui de la microstructure. On distingue *les signaux monopartites* et *les signaux pluripartites – suites variationnelles et suites enchaînées*.

Chaque partie, appelée par les monaques „état", „soroaca", est structuré au niveau *de la forme extérieure* dans une *forme libre fermée*, ayant les fractions: *l'introduction, la partie médiane,* où *la forme proprement-dite* est articulée, et *la formule finale*, où on attache parfois une formule post-finale. *La partie médiane* se présente comme une partie compacte ou comme un groupement de sections médianes ayant une structure quasi-fixe ou variable (élastique), séparées ou non par des *interludes* et enchaînées selon le principe de la succession libre et de la répétition variée. On a établi les différents types de *forme de chaîne* et *forme d'alternance*, les procédés de *variation* dans le cadre de la forme et les modalités par lesquelles est réalisée *la dynamisation de la forme*: *le contraste* et *la graduation*.

6e Chapitre. La relation du répertoire du symandre avec le chant de l'église

Ce problème est étudié aux niveaux suivants: 1) l'aspect général des pièces; 2) du point de vue rythmique et 3) du point de vue de la conception architectonique et est argumentée par la pratique musicale journalière dans l'église des monaques, fait qui influence le fond musical que ceux-ci créent quant ils jouent au symandre, dû au processus de formation des stéréotypes.

Au *niveau de la facture*, l'influence de la musique byzantine sur le chant de symandre consiste en la réalisation d'une véritable polyphonie par *l'isone* et les *fleurs*, les dernières désignant aussi la notion *d'ornement*, caractéristique au style du chant, nommé par les monaques „chant aux fleurages".

Pour réaliser la comparaison des deux musiques au *niveau du rythme* il a été nécessaire d'introduire un sous-chapitre dédié à la *musique byzantine,* que nous avons traité de perspective ethnomusicologique, en partant de la pratique vivante de l'église envers l'interprétation de la musique notée. Les formes de base du rythme de la musique byzantine sont: a) *le rythme parlando*, propre au style du chant récitatif; b) *le rythme giusto*, propre aux chants hirmologiques, stichérariques et papadiques.

Le rythme giusto, que nous allons détailler, est abordé de la perspective des principes généraux de structuration et du fond lexical. *L'aspect giusto* est offert par l'existence d'un *hronos protos*, donc d'une pulsation fondamentale invariable. C'est un *rythme divisé binaire avec prépondérance, asymétrique,* à cause du texte en prose dont les accents ne sont pas repartisés périodiquement, en générant *des formules (à durée totale variable*. Le fond lexical est déterminé par *le tacte* (tempo) et on remarque une rythmique presque plane dans le chant hyrmologique, où on distingue une façon cellulaire de penser, et une rythmique riche et diverse dans le chant stychérarique et papadique, où la façon de penser cellulaire-motivique est prédominante.

De la comparaison de la musique liturgique du symandre avec la musique byzantine il ressort qu'au niveau des principes généraux de structuration il y a une concordance suggestive entre la rythmique byzantine et le rythme du symandre, par *l'aspect giusto, l'asymétrie* générale déterminée par *le principe de l'accumulation*, ainsi que par la divisibilité binaire avec prépondérance des unités pulsatoire. Au niveau lexical aussi, les plus fréquents noyaux rythmiques des chants d'église sont les plus fréquents dans le répertoire du symandre. On remarque aussi, pour les appels du symandre, la fréquence de

certaines formules rythmiques sur lesquelles on chante certaines réponses liturgiques courtes, comme: *Doamne miluieşte, Amen, Da Doamne, Pe toţi şi pe toate*, etc., ainsi que certaines formules cadentielles prégnantes de certains glas.

De la comparaison *au niveau architectonique* il ressort, d'une part, que pour les deux musiques *l'extension de segments est variable* – car, dans la musique byzantine, elle est déterminée par le texte en prose et, dans la musique du symandre, par le flux de l'improvisation libre – et, d'autre part, que le profil des phrases (des segments) et toutes les paroles et chants liturgiques ont pour modèle *La prière de Jésus Christ*, basé sur la respiration, pratiquée dans l'éssichasme. Ce modèle, exprimé dans la musique par le *principe anabasis-catabasis* crée une pulsation dynamique qui se modifie en fonction de l'age du monaque, donc de son progrès dans la prière et est reflété dans la manière de s'extérioriser par la musique du symandre. La symbolique chrétienne des nombres présentes dans la rythmique du symandre offre de nouvelles données sur la symbolique mystique ascensionnelle du symandre et des arguments en plus pour sa fonction liturgique.

7^e^ Chapitre. La typologie du répertoire du symandre

Jusqu'au présent, on n'a pas réalisé encore des classifications typologiques de répertoire avec prépondérance rythmiques, improvisatrices, ayant une forme libre, où la variabilité est maximale. Le répertoire du symandre est un tel cas; on a réalisé la classification typologique à l'aide de l'ordinateur et par *une méthode de classification interactive*. La typologie rythmique projetée à été réalisée grâce au programme TIPOLOG créé à cette fin par Gabriela Cristescu. On a défini mathématiquement les notions nécessaires pour opérer la classification du répertoire du symandre: *classification, typologie, attribut, critère, matrice d'incidence, catalogue typologique*. La méthodologie de classification typologique décrite les deux étapes où l'ethnomusicologue est impliqué: pour *préprocesser* la foule de signaux du symandre et pour *analyser les données* obtenues de la classification de l'ordinateur. À la base de la typologie il y a certains *modèles rythmiques* qui représentent des combinassions rythmiques préférentielles, qui se constituent en *types des classes*. La classification a été effectuée *par division*, en définir une partition initiale des signaux de symandre, pour ensuite la raffiner par la division successive des classes dans des nouvelles classes, jusqu'à ce que la condition de optime imposée soit remplie. On a réalisé la classification jusqu'au quatrième niveau de classification et son degré de relevance est reflété par le fait qu'elle met en évidence au niveau typologique aussi les structures et les combinassions rythmiques ayant la plus grande fréquence dans les chants d'église, d'où elle provient. La typologie a été un autre argument en faveur de la fonction liturgique.

8^e^ Chapitre. Problèmes de la notation du répertoire du symandre

On présente ici le système de notation du répertoire du symandre au niveau mélodique, timbral et rythmique. La notation a le rôle de suggérer, sans toutefois compliquer la lecture, les particularités structurelles et la richesse des effets sonores. On utilise une graphie qui unit les procédés de la notation traditionnelle avec ceux de la notation contemporaine. Comme certains symandres émettent des sons à l'hauteur précise déterminable dans la série des harmoniques naturelles, on a préféré la notation mélodique dans un système de notation relative en sol_1, en ajoutant à la pratique de notation des instruments transpositoires des critères de nature pratique, propres à la notation du folklore.

9e Chapitre. En guise de conclusions: le symandre – l'échelle du paradis – la colonne du ciel

On a mis en discussion le concept ethnologique *la colonne du ciel*, qui a été abordé de la perspective de l'anthropologie chrétienne orthodoxe en relation avec le concept théologique *l'échelle du paradis*, pour arriver enfin à la *signification du symandre – marche de l'échelle du paradis*. On offre une nouvelle dimension au symbole ascensionnel nommé par les ethnologues *la colonne du ciel* et c'est la dimension chrétienne, spirituelle, mystique, de *symbole de l'aspiration envers Dieu*, avec laquelle l'homme est destiné par même son Créateur de *s'unir.* C'est à ce concept, ainsi défini, que correspond le concept ethnologique *l'échelle du paradis*, qui désigne la voie qui conduit le chrétien à la rédemption et c'est un symbole de l'aspiration envers l'achèvement spirituelle, de l'ascension envers Dieu par la christification (la croix) et la prière. En comparant le répertoire du symandre avec le chant et la prière (comme langage) on démontre que *le symandre est une prière – prière de lèvres (orale) et prière de la main*, que *c'est un texte liturgique dans un acte liturgique*. Le symandre est une prière de lèvres par la parole de la prière cachée dans les formules rythmiques dans lesquelles on aperçoit la prière du chant d'église et c'est la prière de la main par les signes mystiques inclus dans les gestes des exécutants et surtout dans le signe de la croix. *La pulsation régulière, le rythme giusto du symandre* et du chant d'église d'où il se nourrit et qu'il précède à une influence spirituelle, intellectuelle et physique sur le moin et accomplit une fonction de régler et d'équilibrer au niveau psychosomatique. Le symandre apparaît comme *précurseur de la grâce, par son pouvoir d'appeler à la prière*. Le beau est nommé dans la langue hellénique *kalós*, mot qui désigne *le pouvoir qui nous appelle*, et les appels du symandre sont des créations artistiques d'une grande beauté.

Par la symbolistique générale du symandre, par la position formée par l'exécutant et le symandre, le symandre est un *symbole de la christification, étant lié de la crucifixion intérieure par la prière*. Par sa présence dans les moments et dans les actes fondamentaux de la vie du moin, comme moyen d'élévation de l'homme envers Dieu, *le symandre est la colonne du ciel: pilier de la naissance en Christ, pilier de noce* – comme mystère de l'union de l'homme avec Christ par la vie monacale et par la mort – et *pilier prophylactique* – comme arme contre le diable et source des vertus et de la vie par la renaissance en Christ. Par la symbolique ascensionnelle spirituelle, mystique, présente dans la symbolique des nombres dominants dans la rythmique du symandre et celle des signes mystiques de la technique instrumentale, par la prière contenue et par sa symbolique tout entière, *le symandre est une marche et un symbole de l'échelle du paradis*, est *un appel envers son origine au-delà du temps et de l'espace*.

Les quatre **annexes** sont: 1. *Légendes du symandre*; 2. *Les dimensions des symandres*; 3. *Formes des symandres*; 4. *Catalogue des enregistrements.*

L'anthologie comprend 109 numéros, un numéro représentant soit un signal, soit une suite de signaux et est structurée en deux sections: 1. *le symandre portable* et 2. *le grand symandre*. Chaque section est organisée selon les critères typologique et structurel, en partant du simple vers le complexe.

(Traducteurs: **Constanța Cristescu** et **Mihaela Şerbănescu**)

Chemări de toacă, CD audio (80´) – CUPRINS

1. tm – M. Hodoş Bodrog (AR), Ilarion Iancu, 36 ani, 1986, Ant. nr. 4, tip 4/0/5 (suita de 4 stări)
2. tm – M. Prislop (HD), Luciana Țărmure, 31 ani, 1986, Ant. nr. 29, tip 1/1/24/2 (suita de 4 stări)
3. T – M. Prislop (HD), Luciana Țărmure, 31 ani, 1986, Ant. nr. 61 (starea I), tip 1/1/19
4. T – M. Prislop (HD), Irina Țărmure, 31 ani, 1986, Ant. nr. 102 (starea I), tip 2/2/6
5. Ansamblu toacă-clopote – M. Izbuc (BH), 1988
6. T – M. Izbuc (BH), Lucian Coroi, 23 ani, 1988, Ant. nr. 105, tip 2/2/21
7. tm (o stare) – M. Cozia (VL), Teodosie Şerban, 55 ani, 1989, Ant. nr. 40, tip 2/2/24
8. T – M. Cozia (VL), Ioachim Mihalache, 30 ani, 1989, Ant. nr. 108, tip 2/2/29
9. TFe – M. Cozia (VL), 1989
10. tm – M. Turnu (VL), Dionisie Huza, 24 ani, 1989, Ant. nr. 53, tip 3/3/10-8 şi 4/4/10-11 (suită de 4 stări)
11. T - M. Turnu (VL), Cimbru Nicolae, 18 ani, 1989, Ant. nr. 97, tip. 2/2/11
12. tm – M. Turnu (VL), Petroniu Tănase, 30 ani, 1989, Ant. nr. 48, tip 4/04/13-14
13. T – M. Turnu (VL), Vasile Zătângă, 21 ani, 1989, Ant. nr. 109, tip 2/2/30 (segment)
14. Ansamblu toace şi clopote – M. Rarău (SV), 1989
15. TFe – M. Nicula (CJ), Mihai Nanu, 1988 (2 stări)
16. T – M. Hurez (VL), Cornelia Sandu, 26 ani, 1989, Ant. nr. 70, tip 1/1/4
17. tm – M. Timişeni (TM), Viorica Hăşmăşan, 26 ani, 1989, Ant. nr. 47, tip 4/4/12/2
18. T – M. Vasiova (TM), Dolgae Elena, 21 ani, 1989, Ant. nr. 63, tip 1/1/2/3
19. Ans. T+Cl – M. Vasiova (TM), 1989, (suită 3 stări)
20. T – M. Sucevița (SV), Elpidia Păduraru, 61 ani, 1983, Ant. nr. 64, tip 1/1/2/4 (variantă)
21. T – Vatra Moldoviței (sat), Antonesie Dumitru, 73 ani, 1983, Ant. nr. 100, tip 2/0/15 (segment)
22. T – M. Văratec (NT), Tatiana Tincu, 1983, Ant. nr. 80, tip 1/1/15 (segment)
23. T – M. Văratec (NT), Isidora Arade, 58 ani, 1983, Ant. nr. 69, tip 1/0/3
24. T – M. Agapia (NT), Filofteea Onțanu, 67 ani, tip 1/1/2/3
25. T – M. Sihăstria (NT), Mihai Prisicariu, 31 ani, 1983, Ant. nr. 91, tip 2/2/5 (segment)
26. T – M. Sihăstria (NT), Damian Petrincu, 58 ani, 1983, Ant. nr. 93, tip 2/2/6
27. T – M. Sihăstria (NT), Ştefan Hobincu, 1983, Ant. nr. 76, tip 1/1/10
28. T – M. Secu (NT), Gherasim Condurat, 65 ani, 1983, Ant. nr. 99, tip 2/2/14
29. T – M. Neamț (NT), Visarion Chirilă, 76 ani, 1983, Ant. nr. 74, tip 1/8/6
30. tm – M. Rătești (BZ), Porfiria, 1992, Ant. nr. 35, tip 2/2/20 (starea I)
31. T – M. Rătești (BZ), Lucian Coroi, 27 ani, 1992, Ant. nr. 68, tip 1/1/2/3
32. TFe – M. Cocoşu (TL), Ovidiu Gandore, 16 ani, 1992
33. tm – M. Vladimireşti (GL), Pantelimona, 63 ani, 1992, Ant. nr. 44, tip 2/2/33
34. tm – M. Nămăieşti (AG), Cornelia Colțea, 57 ani, 1993, Ant. nr. 45, tip 3/03/13 (o stare)
35. Ans. T+Cl – M. Surpatele (VL), grup monahii, 1993
36. tm. M. Bistrița (VL), Liliana Bulai, 20 ani, 1993, Ant. nr. 55, tip 8/7 (starea a II-a)
37. TFe – M. Tismana (GJ), Florentina Mocanu, 37 ani, 1993, Ant. nr. 104, tip 2/2/21

Culegerea şi selecția: Constanța Cristescu
Masterizarea: Erica Nemescu – UCMR
Design etichetă: Dan Amza